UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00398918 3

PN
56
S9C5

З. ТОМИЛИНОЙ.

ГЕОРГІЙ ЧУЛКОВЪ.

ПОКРЫВАЛО ИЗИДЫ.

КРИТИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ.

МОСКВА.
1909.

PN
56
S9C5

Типо-литографія Т-ва И. Н. КУШНЕРЕВЪ и К°. Пименовская ул., собств. домъ.

Москва — 1908.

ПОКРЫВАЛО ИЗИДЫ.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Предисловіе.

Критическіе очерки, собранные въ этой книгѣ, были ранѣе напечатаны въ журналахъ „Новый Путь“, „Вопросы Жизни“, „Золотое Руно“ и другихъ періодическихъ изданіяхъ. Я рѣшился включить въ первую часть этой книги лишь тѣ статьи, которыя имѣютъ отношеніе къ темѣ „кризиса символизма“. Поэтому сюда не вошла статья „Свѣтлѣютъ дали“, напечатанная въ журналѣ „Вѣсы“ въ 1904 году. Мысли о кризисѣ символизма занимали меня уже въ 1905 году, и на страницахъ „Вопросовъ Жизни“ я писалъ: „Декадентская полоса русской литературы, желанная въ свое время и необходимая исторически, повидимому, смѣняется новымъ культурнымъ движеніемъ“ („В. Ж.“, 1905 г., № 6). А въ 1907 году я помѣстилъ въ газетѣ „Товарищъ“ (№ 337) статью „Молодая поэзія“, въ которой между прочимъ было сказано: „Символизмъ, окрашенный въ цвѣтъ философскаго идеализма, сталъ эволюціонировать въ сторону новаго реализма, извѣстнаго теперь

подъ именемъ „мистическаго реализма“. Эта эволюція естественна и законна, потому что обусловливается кореннымъ измѣненіемъ самаго міроотношенія поэта. Упадокъ стараго реализма, опредѣлившійся съ развитіемъ тенденціозной повѣсти и натуралистическаго романа, вызвалъ реакцію. Эта реакція отмѣчается какъ идеалистическая тенденція. Въ свое время она была необходима: она заставила глубже взглянуть на взаимныя отношенія личности и міра, поэта и той темы, того объекта, который стоитъ въ центрѣ поэзіи. Автономная личность стала утверждать себя прежде объекта, и результатомъ этого явилось рожденіе символа какъ художественнаго эквивалента новыхъ переживаній. Личность перестала считаться съ „обязательными“ объективными нормами внѣшняго міра: она сама свободно и независимо стала творить свой собственный міръ. Таковъ путь символизма въ спеціальномъ значеніи этого эстетическаго термина“.

„Но идеалистическая природа символизма не могла удовлетворить потребности души въ живой реальности. И вотъ тогда символизмъ раскрылъ въ своей глубинѣ эту живую, но уже не природную, а мистическую реальность. Такимъ образомъ такъ называемый „мистическій реализмъ“ не отказывается отъ символизма, но послѣдовательно развиваетъ его принципы“.

Въ предлагаемой книгѣ, преимущественно въ первой части ея, я стараюсь обосновать эту тему и освѣтить ее характеристиками современныхъ поэтовъ.

Во вторую часть вошли статьи, посвященныя тѣмъ писателямъ, которые, по характеру своего творчества, не могутъ быть названы символистами. Въ третью часть — статьи о театрѣ.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ.

Покрывало Изиды.

Стефанъ Маллармэ умеръ въ 1898 году. Много событій совершилось за это время: славянскій міръ, предвосхитившій ранѣе въ лицѣ Достоевскаго и Тютчева сокровенное символизма, находитъ теперь выходъ изъ декадентскаго лабиринта, и мы уже не можемъ удовлетвориться формулами и опредѣленіями, которыя предложилъ знаменитый теоретикъ новаго искусства: блестящіе афоризмы Маллармэ для насъ воистину лишь „разбродъ", лишь блужданія и мечтанія, и въ нихъ нѣтъ той цѣльной эстетики, которой жаждетъ современная душа, утомленная философскимъ скепсисомъ и художественнымъ дилетантствомъ.

Не знаю, скоро ли мы найдемъ эту цѣльную эстетику, но во всякомъ случаѣ у насъ сложилось теперь прочное убѣжденіе, что на идеализмѣ и только на идеализмѣ, въ который вѣрилъ Маллармэ, построить цѣльной эстетики нельзя. Но мы были бы несправедливы къ памяти поэта, если бы забыли его мысли о Вагнерѣ, его влюбленость въ музыку, его мечтанія о „всенарод-

номъ“ искусствѣ. Очевидно, въ душѣ Маллармэ уже таились тѣ возможности, которыя раскрываются въ современности. И принципъ эстетическаго „внушенія“, о которомъ говоритъ Маллармэ, не потерялъ своей значительности, несмотря на то, что природа искусства получила новое освѣщеніе.

Правда, это „внушеніе“ не доминируетъ на нашъ взглядъ въ процессѣ творчества, но, какъ вторичный моментъ, оно попрежнему кажется необходимымъ.

Опредѣленія символизма, данныя впослѣдствіи иными теоретиками французской школы, немного прибавили къ тому, что говорилъ Маллармэ. Такъ, Реми-де-Гурмонъ разсматриваетъ символизмъ какъ одну изъ главъ идеалистическаго міросозерцанія и, подчеркивая моментъ свободы, почти отождествляетъ символизмъ съ искусствомъ вообще.

Символизмъ, который въ годы борьбы Маллармэ съ „парнасомъ“ казался „новой“ поэтической школой, теперь старается найти объективный критерій для общихъ эстетическихъ оцѣнокъ, независимо отъ смѣны преходящихъ литературныхъ группировокъ.

Насъ занимаетъ теперь символизмъ, какъ основная тема эстетики. Слово символъ первоначально не имѣло того значенія, которое мы придаемъ ему теперь. Кантъ называлъ символомъ „созерцанія“, которыя апріорно даютъ „косвенное чувственное изображеніе понятій“; Гегель разумѣлъ подъ символомъ частный случай аллегоріи и называлъ символической первую стадію въ развитіи искусства; Шопенгауэръ подчеркивалъ въ символѣ его условность и отказывался признать въ символахъ христіанства, напр., въ изображеніи рыбы, сокровенное значеніе. Однако, несмотря на игнорированіе метафизиками этого термина, теперь приходится его принять и отчасти въ томъ смыслѣ, какой придавали ему древніе. Поклонники Деметры разумѣли подъ

словомъ Σύμβαλον священный знакъ, знаменовавшій тайну божества. Условимся и мы разумѣть подъ символомъ то воплощеніе эстетическаго переживанія, которое открываетъ рядъ мистическихъ потенцій, восходящихъ къ абсолюту.

Въ эстетической схемѣ, предложенной Кантомъ въ его „Критикѣ способности сужденія", символизму будетъ соотвѣтствовать тотъ средній рядъ, который опредѣляется моментомъ цѣлесообразности. Такимъ образомъ съ формальной стороны символизмъ является какъ бы мостомъ между закономѣрностью даннаго міра и послѣднею цѣлью, т.-е. свободой.

Эстетика Канта (его ученіе о прекрасномъ и возвышенномъ) не можетъ удовлетворить насъ въ силу своего формальнаго характера. „Антиномія сужденія вкуса", имъ раскрытая, разрѣшается слишкомъ абстрактно утвержденіемъ „сверхчувственнаго субстрата явленій". И эстетическая идея, при свѣтѣ критицизма, остается лишь неизъяснимымъ представленіемъ воображенія—не болѣе: истинно высокое — по Канту — надо искать только въ душѣ того, кто высказываетъ сужденіе, а не въ объектѣ природы: въ кантовской эстетикѣ отсутствуютъ тѣ объективныя цѣнности, которыхъ жаждетъ современная душа. И его послѣдняя формула „прекрасное есть символъ нравственно-добраго" окончательно проводитъ раздѣльную черту между современнымъ пониманіемъ символизма и критицизмомъ.

Послѣдователь и истолкователь критической эстетики – Шиллеръ—внесъ однако существенныя поправки въ ученіе Канта о прекрасномъ и возвышенномъ. Онъ отстранилъ прямое отождествленіе прекраснаго съ нравственно-добрымъ и, какъ поэтъ, выступилъ въ защиту самодовлѣющей красоты. Критическое обоснованіе эстетики Шиллеръ дополнилъ обоснованіемъ „антропологическимъ". По мнѣнію Шиллера, природа

и свобода, а въ человѣкѣ чувственность и разумъ, составляютъ эстетически дѣйствительное единство, а не „условно“ объединены, какъ думалъ Кантъ.

Эстетика Гегеля, его ученіе о воплощеніи идеи въ матерію, его взглядъ на міръ, какъ на театръ, на подмосткахъ котораго дѣйствуетъ духъ, характерное для него отождествленіе въ искусствѣ идеи съ формой насъ менѣе интересуетъ, чѣмъ эстетика Шопенгауэра, который такъ геніально предвосхитилъ въ своемъ ученіи о музыкѣ то, что наиболѣе волнуетъ современность. Музыка, какъ представленіе universalia ante rem, какъ объективація сокровеннаго, — вотъ центральная тема символизма, если мы распространимъ принципъ музыки на всѣ иныя искусства и прежде всего на поэзію.

Символизмъ принимаетъ не то, что раздѣляетъ Канта, Гегеля и Шопенгауэра, а то, что ихъ соединяетъ — стремленіе открыть въ искусствѣ объективацію платоновскихъ идей. Но, вопреки мнѣнію Платона, человѣческое искусство не слабое подражаніе природѣ, а преодолѣніе ея, возстановленіе первообразовъ, магическое зеркало, отражающее въ себѣ міръ божественныхъ потенцій.

Опредѣленнѣе всего въ этомъ смыслѣ высказывался Шеллингъ: онъ училъ, что красота есть „безконечное, выраженное въ конечной формѣ“, — мнѣніе, почти совпадающее съ мнѣніемъ Фихтэ, который думалъ, что искусство вводитъ реально трансцендентальную точку зрѣнія въ самую жизнь. Современная эстетическая теорія Вячеслава Иванова раскрываетъ въ символизмѣ два начала—начало идеализма и начало реализма. При чемъ методомъ идеалистическаго символизма является импрессіонизмъ, а методомъ реалистическаго символизма—чистая символика.

Эволюція идеалистическаго символизма отъ Бодлэра до Мэтерлинка опредѣлилась паѳосомъ иллюзіонизма:

поэты ставили себѣ задачей разоблачить призрачность эмпирической видимости.

Символистъ-идеалистъ не знаетъ объективныхъ цѣнностей, не знаетъ сокровенной res: красота для него лишь холодное отраженіе мечты, окаменѣвшее сновидѣніе: и поэтъ не случайно влагаетъ въ уста красоты точныя слова:

Je suis belle, o mortels! comme un rêve de pierre...

Или по слову русскаго поэта:

Я—камень и мечта, и я прекрасна, люди!

Эти слова являются не только формулой парнасской поэзіи, но исчерпываютъ содержаніе идеалистическаго символизма. Чтобы освободиться отъ чарованій снѣжной красоты, надо вновь и вновь прислушаться къ завѣту Верлэна о музыкѣ. Въ силу воплощеній этого принципа его поэзія исполнена предчувствій новаго реалистическаго символизма. Въ этомъ исходѣ изъ идеалистическаго плѣна на путь реальной символики суть новой эстетической теоріи.

Я писалъ еще на страницахъ „Вопросовъ Жизни“: „мы переживаемъ культурный кризисъ: необходимо выковать новыя цѣнности, найти новый мистическій опытъ,—въ противномъ случаѣ намъ угрожаетъ ужасъ абстракціи“. Мнѣ не приходится теперь отрекаться отъ моихъ тогдашнихъ мыслей: если мечтанія наши не осуществятся, если символизмъ не пойдетъ по пути новаго не „декадентскаго“ опыта, наступитъ эпоха культурнаго безвременья.

Если предшественниками нашихъ современныхъ идеалистовъ-символистовъ являются французы—Маллармэ, Жюль Лафоргъ, Мэтерлинкъ, Вилье де-Лиль-Аданъ, Вьеле-Грифинъ, Анри-де-Ренье и нѣкоторые другіе, то прямыми предшественниками нашихъ символистовъ-

реалистовъ необходимо признать Вл. Соловьева и Тютчева.

Французы связывали свои поэтическія исканія съ идеалистическими тенденціями въ духѣ Канта, Гегеля и Фихтэ,—піонеры русскаго символизма искали оправданія своей поэзіи въ мистическомъ міропониманіи.

Стихи Вл. Соловьева неразрывно связаны съ его философіей, столь близкой Шеллингу въ послѣдній періодъ его религіозныхъ исканій. Стихи Тютчева исполнены предчувствій и прозрѣній той первозданной реальности, познавать которую дано лишь мистикамъ.

Маллармэ и Мэтерлинкъ почти всегда стоятъ на грани идеализма и мистицизма, но переступить порогъ, за которымъ сіяетъ истинная реальность, они не имѣютъ мужества.

Ужъ нѣтъ ключей отъ тѣхъ дверей,
Должны мы ждать, должны мы ждать,
Ключи пропали, нѣтъ ключей,
Должны мы ждать, должны мы ждать,
И будемъ ждать иныхъ мы дней...

Узримъ мы солнце изъ дверей;
Но лѣсъ тѣ двери сторожитъ;
Вокругъ жилища лѣсъ горитъ:
На листьяхъ отблескъ отъ лучей,—
Тамъ, на порогѣ, у дверей...

Въ сущности тема мэтерлинковской лирики всецѣло исчерпывается этимъ тихимъ плачемъ:

Les clefs des portes sont perdues
Il faut attendre, il faut attendre...

Опытъ такихъ символистовъ, какъ Мэтерлинкъ и Маллармэ, это опытъ уединенныхъ душъ, замкнутыхъ въ кругѣ идеалистическихъ созерцаній. Иной опытъ былъ у Вл. Соловьева. Онъ имѣлъ право сказать:

Владычица земли, небесъ и моря!
Ты мнѣ слышна сквозь этотъ мрачный стонъ...

И тотъ же голосъ и то же видѣніе преслѣдовало Тютчева:

Кто ты? Откуда? Какъ рѣшить,
Небесный ты или земной?
Воздушный житель, можетъ быть,
Но съ страстной женскою душой.

Передъ нами два пути: отъ „Divagations“ Маллармэ къ „инструментовкѣ“ Ренэ Гиля и „современностямъ“ и „повседневностямъ“ стихотворцевъ-экспериментаторовъ (позитивизмъ—естественное вырожденіе идеализма) или иной путь—отъ Вл. Соловьева и Тютчева къ исканіямъ новаго не „декадентскаго“ опыта. Послѣ опыта такихъ высокихъ поэтовъ-декадентовъ, какъ Поль Верлэнъ и Ѳедоръ Сологубъ, современные декадентскіе эксперименты нерѣдко кажутся жалкими ребяческими забавами, достойными развѣ героя романа Гюисмана „A rebours“.

Въ противоположность безпринципному декадентству мы видимъ идейныя исканія на тѣхъ путяхъ, по которымъ шелъ Вл. Соловьевъ и ранѣе Шеллингъ. Великій философъ, завершившій религіозно-философскимъ синтезомъ системы критицизма и идеализма, въ своемъ ученіи объ эволюціи древнихъ боговъ говоритъ: „ихъ нельзя разсматривать какъ существа, созданныя только поэзіей; такое чисто поэтическое значеніе можетъ имѣть лишь конецъ этого процесса, а не начало его. Эти образы преображаются въ поэзію, но они возникаютъ не благодаря поэзіи: сама поэзія возникаетъ впервые изъ нихъ и въ нихъ“.

Теорія миѳотворчества, предложенная Вячеславомъ Ивановымъ, является непосредственнымъ продолженіемъ и развитіемъ взглядовъ на искусство и религію

Шеллинга. Естественно, что принципъ миѳотворчества опредѣлилъ собою кризисъ символизма. Если мы станемъ искать въ идеалистическомъ символизмѣ идейное содержаніе, то такимъ содержаніемъ придется признать такъ называемое декадентство, т.-е. „крайній индивидуализмъ“. Но подлинные лирики выходятъ изъ круга уединеннаго индивидуальнаго опыта. Декадентскій безпринципный экспериментализмъ становится достояніемъ фельетонистовъ уличныхъ газетъ. Подлинные декаденты, которые испили до дна горькую чашу ницшеанства и бодлэріанства, одиноки. Тѣ же, которые мнятъ себя представителями современнаго декадентства и ведутъ кампанію противъ принципа универсализма, являются жалкими эпигонами идейнаго движенія, когда-то богатаго глубокимъ содержаніемъ и творческой мудростью.

Но что значитъ исходъ изъ уединеннаго декадентскаго опыта? Утвержденіе, что подлинные лирики вышли изъ круга уединеннаго индивидуальнаго опыта означаетъ, что опытъ этихъ лириковъ связанъ таинственными узами съ универсомъ. Въ немъ, въ этомъ опытѣ, уже не торжествуетъ принципъ „не человѣкъ мѣра вещей, а мгновеніе“, а торжествуетъ иной принципъ, принципъ утвержденія личности въ универсѣ.

Кризисъ индивидуализма не въ томъ, что современность забыла завѣты Ницше, Бодлэра и Эдгара По, а въ томъ, что раскрыла новый путь, болѣе прямой, чѣмъ раньше, для утвержденія этихъ завѣтовъ. Великіе индивидуалисты XIX в. не сознавали, что подлинная реализація ихъ воли къ утвержденію личности возможна лишь при утвержденіи принципа универсализма. Вотъ почему путь новой лирики со стороны ея внутренняго содержанія предуготованъ философіей или вѣрнѣе пророческими прозрѣніями Владиміра Соловьева и Шеллинга. При свѣтѣ этихъ пророчествъ становится очевидной та глубокая пропасть, которая раздѣляетъ

нашихъ современныхъ поэтовъ. И если нѣкоторые изъ нашихъ новыхъ лириковъ, причастныхъ этимъ откровеніямъ, цѣпляются за истлѣвшія древки декадентскихъ знаменъ, то это свидѣтельствуетъ лишь о томъ, какъ страшно поэту сознательно переступить грань индивидуализма, если даже ткань души его уже измѣнилась.

Ложный декадентскій индивидуализмъ полагаетъ сущность утвержденія личности въ утвержденіи отдѣльныхъ мгновеній, разорванныхъ и случайныхъ. И вотъ признаніе поэта:

Я только мигъ люблю, и удаляюсь прочь.
Со мной былъ яркій день, за мной клубится ночь.

Другой поэтъ — не столь непосредственный — говоритъ:

Любилъ бы, да не въ силахъ я, не ищешь и не ждешь,
И всѣ мечты какъ призраки и всѣ желанья — ложь.

И далѣе:

Мнѣ все равно, мнѣ все равно, слѣжу игру тѣней.

Но истинный индивидуализмъ не можетъ удовлетвориться лживыми желаніями и преходящей игрой тѣней: сущность утвержденія личности въ раскрытіи ея связи съ универсомъ. Индивидуумъ, отъединенный отъ универса, не является личностью. Индивидуумъ становится личностью только въ томъ случаѣ, когда онъ преодолѣваетъ себя, памятуя слова Ницше: человѣкъ—мостъ, а не цѣль.

Задача завтрашняго дня—оправданіе тѣхъ противорѣчій, которыя возникаютъ въ душѣ вмѣстѣ съ кризисомъ индивидуализма. Антиномическія построенія въ кругѣ современныхъ переживаній для насъ теперь бо-

лѣе цѣнны, чѣмъ построенія логическія, лишенныя яда противорѣчій.

Антиноміи нашего разума являются лишь отраженіемъ тѣхъ мистическихъ противорѣчій, которыя составляютъ особенность новыхъ религіозныхъ переживаній. Скептицизмъ стараго декадентства не шелъ далѣе критики даннаго опыта и переоцѣнки моральныхъ цѣнностей. А въ области религіи декадентство не шло далѣе агностицизма. Но съ тѣхъ поръ, какъ кругъ опыта расширился, съ тѣхъ поръ, какъ индивидуумъ почувствовалъ свою внутреннюю связь со „всѣмъ" и вмѣстѣ съ тѣмъ сумѣлъ не потерять себя въ пантеизмѣ, съ тѣхъ поръ наступило торжество болѣе высокихъ, хотя, быть можетъ, и болѣе опасныхъ переживаній. Человѣкъ не только сталъ миѳотворцемъ, но и сталъ изслѣдователемъ всѣхъ странъ своего духа, гдѣ живутъ миѳы, имъ созданные. Въ декадентствѣ переоцѣнка цѣнностей совершалась лишь до извѣстнаго предѣла, а по ту сторону добра и зла было только изумленіе, но не было ни критики, ни дѣйствія.

Новый опытъ по ту сторону добра и зла снасъ людей отъ идолопоклонства. Миѳъ воплощенный такъ же свѣтелъ, какъ символъ, благодаря своей реальности, и онъ требуетъ жизненнаго оправданія.

Тема миѳотворчества, поставленная Вяч. Ивановымъ, какъ тема эстетическая и религіозная, имѣетъ, на мой взглядъ, и другое значеніе: въ этой темѣ открывается сущность религіозно-общественнаго процесса. Разсматривая исторію съ религіозной точки зрѣнія, мы видимъ, какъ рождаются и умираютъ миѳы, иногда составляя частность культуры, иногда являясь центромъ общаго процесса. Египетскія служенія въ честь Изиды, Озириса и Гора; самоѳракійскія мистеріи въ честь Аксіера, Аксіокерсы и Аксіокерса; греческіе культы Деметры, Персефоны, Діониса; римскіе—Цереры, Про-

зерпины и Вакха, и религіозныя ученія новаго времени о Міровой Душѣ, Софіи и распятомъ Іисусѣ;— всѣ эти моменты высокой религіозной жизни, повторяющіе въ себѣ общія, аналогичныя черты, составляютъ одинъ путь къ нѣкоторому религіозному единству. Смыслъ и цѣль этихъ и параллельныхъ имъ мистерій и культовъ—найти ту общую почву, на которой возможно разорвать кругъ уединеннаго опыта и вмѣстѣ съ тѣмъ найти тотъ путь, который приводитъ къ религіозной общественности.

Такъ называемый „кризисъ индивидуализма" не есть признакъ только нашего времени. Въ различныя эпохи, отъ древнѣйшихъ до конца XIX вѣка, мы видимъ, какъ совершается борьба двухъ началъ: начала индивидуализма, отъединенія и начала универсализма, начала религіозной общественности. Всякій воистину религіозный актъ есть уже преодолѣніе индивидуализма. Поэтому истерическіе вопли о томъ, что индивидуализмъ нельзя преодолѣть, свидѣтельствуютъ лишь объ упадочныхъ настроеніяхъ, которыя характерны для нѣкоторыхъ угловъ современной культуры.

Возможно ли примириться съ тѣмъ, что религіозно-общественный опытъ, уже найденный не однажды исторіей, теперь безвозвратно потерянъ? Что свидѣтельствуетъ объ этомъ? Безрелигіозность нашей культуры? Но такъ ли это? Быть можетъ, отъ нашего вниманія ускользаютъ тѣ элементы культуры, которые по природѣ своей религіозны?

На нашихъ глазахъ совершаются религіозно-общественные акты, и осмыслить ихъ значеніе и оцѣнить ихъ высокую цѣнность возможно лишь при пониманіи ихъ, какъ актовъ миѳотворческихъ.

Современные общественные акты обычно оцѣниваются формально, подводятся итоги побѣдамъ и пораженіямъ, взвѣшиваются шансы, измѣряются классовые

и групповые интересы,—и вся эта формальная и внѣшняя работа, очень нужная и почтенная, составляетъ данныя, на основаніи которыхъ можно дѣлать нѣкоторые соціологическіе выводы. Но эта трудная и необходимая работа не касается сущности тѣхъ переживаній, которыя характерны для души человѣка, участвующаго активно въ общественныхъ дѣйствіяхъ. Сущность религіозной общественности состоитъ въ томъ, что индивидуумъ находитъ въ самомъ себѣ личность, т.-е. за преходящими психологическими переживаніями, которыя совершаются на периферіи его души, для него открывается его я, какъ начало, соединяющее его съ внутренней стороной человѣчества и міра. Религіозная общественность приводитъ человѣка къ человѣку, соединяетъ ихъ не механически, а внутренно, связью непостижимой, любовной и жертвенной.

Но, несмотря на таинственность религіознаго дѣйствія, говорить о немъ возможно и должно. Возможно потому, что нашъ разумъ, нерѣдко безсильный въ мірѣ цѣлей, достаточно силенъ, когда рѣчь идетъ о путяхъ достиженія. И, съ другой стороны, говорить о религіозной общественности должно потому, что современности угрожаетъ торжество механическаго начала, сѣраго и мертваго, бороться съ которымъ необходимо, указывая на путь таинства.

И не только, коварно играя словами, возможно сказать, что великая французская революція была носительницей миѳа о воплощеніи на землѣ свободы. И если теперь мы сознаемъ, что цѣль революціи не достигнута и мечта о свободѣ оказалась „миѳомъ“ въ ходячемъ и вульгарномъ пониманіи этого слова, то все же, несмотря на это, мы должны признать, что великая революція была необходимымъ моментомъ исторіи. Дѣятели той эпохи не понимали, что они пріобрѣтаютъ для человѣчества, но тѣмъ не менѣе ихъ завоеванія

не маловажны. Вѣдь и Колумбъ открылъ Америку, не вѣдая, что онъ открываетъ. И, съ другой стороны, въ великой французской революціи былъ моментъ истиннаго миѳотворчества: люди вѣрили въ грядущую свободу, въ паѳосѣ этой вѣры и было истинное миѳотворчество. И въ этомъ паѳосѣ, по природѣ своей религіозномъ, было внутреннее оправданіе этой эпохи и этой революціи, которую теперь мы сознательно клеймимъ словомъ „буржуазная революція".

Въ наше время люди живутъ вѣрой въ грядущую соціальную революцію. И нашъ скептицизмъ не можетъ умалить этой вѣры. Мы знаемъ, что если въ будущемъ человѣчество осмѣетъ наши заблужденія, то оно никогда не осмѣетъ нашей вѣры въ ту соціальную правду, которая для насъ не только символъ, а живая реальность: за этой реальностью земля-человѣчество является намъ какъ становящееся абсолютное. И не повторяемъ ли мы здѣсь вѣчнаго миѳа о землѣ, въ который вѣрили участники самоѳракійскихъ мистерій, жрецы Деметры, служители Цереры и христіане, вѣрующіе въ землю, какъ невѣсту Христову?

Научный соціализмъ, утверждающій экономическій интересъ, какъ стимулъ борьбы и прогресса, угадываетъ лишь одну изъ граней религіозной эволюціи. Приподнимая завѣсу формальной научности, мы видимъ жизнь въ ея непрерывности, видимъ ту магію, разлитую во всей вселенной, о которой говорятъ философы. Революціонная борьба пріобрѣтаетъ теургическое значеніе: это сама земля стремится къ освобожденію.

Однако тема революціи лукавая тема. Не всякій революціонный актъ возможно включить въ цѣпь тѣхъ историческихъ феноменовъ, которые составляютъ живой мостъ отъ множественности къ единству, отъ преходящаго къ абсолютному. Теургическое значеніе революціонная борьба пріобрѣтаетъ только въ томъ

случаѣ, если она діонисична. Надо прислушаться къ ритму данной эпохи, чтобы опредѣлить ея характеръ въ отношеніи къ началу діонисіазма. И Ницше точно говоритъ: „въ музыкѣ даннаго народа увѣковѣчиваются его оргіастическія волненія“. Величайшія музыкальныя произведенія новаго времени—почти весь Бетховенъ и „Кольцо Нибелунговъ“ Вагнера—отражаютъ въ себѣ религіозные моменты революціоннаго подъема.

И въ лирикѣ, помимо идейнаго содержанія ея и даже вопреки явной тенденціи, иногда можно открыть признаки тѣхъ или иныхъ колебаній народной стихіи: мѣняется напѣвность и манера стиха въ зависимости отъ того, поднимаетъ или нѣтъ свою львиную голову революція. Такъ, духъ мятежа и бунта витаетъ въ иныхъ строфахъ Бодлэра и Верлэна, хотя ни тотъ, ни другой не писали стиховъ на революціонные сюжеты.

Около этой темы возможны не только объективныя изслѣдованія, но и опредѣленная проповѣдь. Правда, современность не обладаетъ такими проповѣдниками, но, быть можетъ, завтра они придутъ къ намъ. Они будутъ звать насъ на борьбу, но этотъ призывъ будетъ звучать не совсѣмъ такъ, какъ призывъ современныхъ агитаторовъ. Вдохновеніе, которымъ иногда освѣщаются событія на путяхъ исторіи, станетъ, быть можетъ, постояннымъ спутникомъ и вожатаемъ народа.

Движенія общественныя, освобожденныя отъ истеричныхъ и судорожныхъ порывовъ, будутъ развиваться мѣрно, сохраняя ладъ вновь сложенныхъ пѣсенъ. И чѣмъ стройнѣе будутъ звучать эти пѣсни, тѣмъ опаснѣе онѣ будутъ для враговъ свободы.

Если я ошибаюсь, если духъ революціи не имѣетъ ничего общаго съ тѣми „оргіастическими волненіями“, которыя соединены съ духомъ распятаго Бога, съ духомъ Діониса и Христа, если аналогіи и символы, мною указанные,—лишь простая случайность,—въ такомъ слу-

чаѣ неизбѣженъ глубокій расколъ между религіей и прогрессомъ. Но я вѣрю, что религіозный духъ живетъ въ революціи. А если это такъ, то и побѣды и жертвы революціи влекутъ насъ неизбѣжно къ послѣднему освобожденію.

Такъ мы приходимъ къ проблемѣ анархизма. Въ наше время мы встрѣчаемъ попытки обосновать анархическія идеи на мистическомъ міропониманіи. Предчувствія этихъ идей уже разсѣяны въ литературѣ XVIII в., періода „бури и натиска", и позднѣе въ поэзіи XIX в., въ поэзіи Байрона и Шелли.

Изъ того же XIX в. приходятъ на порогъ современности два генія и своими факелами освѣщаютъ намъ путь. Я говорю объ Ибсенѣ и Достоевскомъ. Индивидуализмъ Ницше находитъ свое разрѣшеніе въ творчествѣ этихъ мудрецовъ и пророковъ.

„Непріятіе міра" нѣмецкихъ романтиковъ начала XIX в. кажется ребяческимъ мечтаніемъ передъ темами, которыя были выдвинуты Ибсеномъ, Достоевскимъ и Ницше. И если возможно говорить въ наше время о возрожденіи романтизма, то лишь въ смыслѣ признанія нѣкоторыхъ эстетическихъ принциповъ романтической школы, а не въ смыслѣ утвержденія романтическаго міросозерцанія. „Непріятіе міра" романтиковъ приводило ихъ къ реакціи и слѣпому богопокорству, и эта же идея пріобрѣтаетъ противоположное значеніе и влечетъ иныя послѣдствія при новомъ освѣщеніи эсхатологическихъ идей. Романтики не были послѣдовательны въ своихъ сужденіяхъ, но опытъ конца XIX вѣка не могъ пройти безслѣдно для современнаго міропониманія. Одинъ изъ критиковъ назвалъ современный анархизмъ, возникшій на почвѣ мистическаго міропониманія, самымъ послѣдовательнымъ изъ романтическихъ ученій. Я думаю, что сближеніе современнаго анархизма съ романтизмомъ мало освѣщаетъ суть этой

темы. Современныя анархическія идеи отдѣлены отъ романтизма такой непроницаемой стѣной философской критики, утонченнаго скептицизма и такимъ богатымъ міромъ новыхъ психологическихъ переживаній, что это сближеніе кажется насильственнымъ. Вѣдь даже самое выраженіе „непріятіе міра“, ставшее лозунгомъ современности, принадлежитъ Достоевскому и не встрѣчается у романтиковъ.

И это не случайно. Романтики уходили изъ этого міра, современность ведетъ съ нимъ борьбу. Романтизмъ жилъ мечтаніями о прошломъ, для современности самыми роковыми проблемами являются проблемы эсхатологическія.

И только одно сближаетъ современный мистицизмъ съ романтизмомъ: это стремленіе раскрыть въ природѣ человѣка начало магическое. Это же связываетъ съ романтизмомъ піонеровъ декадентства: въ исканіяхъ астральнаго опьянѣнія Бодлэра и въ любовныхъ молитвахъ Верлэна воистину была магія. Но ея нѣтъ у современныхъ декадентовъ. Лишь одинокій Ѳедоръ Сологубъ умѣетъ чертить вокругъ себя магическій кругъ и причастенъ тайному знанію: магія прочихъ декадентовъ—магія разоблаченная; невозможно неопредѣленно долгое время оставаться на остріѣ идеализма. Надо или искать новыхъ вершинъ, или—пасть. И паденіе декадентства совершилось. Эпигоны декадентства—въ плоскости позитивизма.

И на Западѣ мы видимъ рядъ писателей, которые раздѣляютъ участь нашихъ эпигоновъ.

Въ Италіи Габріэль-Д'Аннунціо съ манерами утомленнаго патриція и со вкусами европейскаго буржуа своимъ похотливымъ творчествомъ тщетно мечтаетъ зажечь свою увядающую душу; въ Германіи сладкій и фальшивый Гофмансталь своими лиродраматическими опытами равно оскорбляетъ и лирику, и драму; а рядомъ съ нимъ

Ведекиндъ претендуетъ на знаніе тайны пола и вульгарнымъ шарлатанствомъ плѣняетъ сердца жирныхъ и тупыхъ мѣщанъ,—а въ близкой намъ по духу Польшѣ несчастный Пшибышевскій, когда-то болѣвшій муками Достоевскаго, теперь задыхается въ истерикѣ.

Не менѣе ужасна судьба театра. Въ Парижѣ царитъ буржуазная комедія съ темою пошлаго флирта. Одинъ только Мэтерлинкъ еще говоритъ о важномъ и страшномъ, хотя шумъ мѣщанской суеты заглушаетъ его полувнятный лепетъ. Да и спасетъ ли насъ отъ ужаса опустошенной жизни этотъ тихій идеалистическій бредъ поэта? Но что можетъ быть ужаснѣе нѣмецкаго декадентскаго театра съ его провинціализмомъ дурного тона? Театра уже нѣтъ. Есть театральные эксперименты, лишенные религіознаго содержанія.

И кажется, никто уже не станетъ отрицать, что театръ, порвавшій связь съ тѣмъ сокровеннымъ, что несетъ въ своемъ сердцѣ народъ, перестаетъ быть театромъ. Но вѣдь театръ — центръ жизни. Въ немъ должны горѣть самые яркіе лучи нашихъ переживаній. Въ театрѣ мы должны подняться до той жизненной высоты, до которой мы не способны подниматься въ повседневности. Но современный театръ свидѣтельствуетъ объ одномъ—о чрезвычайной глубинѣ нашего паденія.

Мы разучились жить. Слезы чеховской лирики—лишь слабое предчувствіе того отчаянія, которое овладѣваетъ лучшими изъ насъ, когда мы видимъ великій распадъ культуры.

Успѣхъ беллетристовъ-натуралистовъ, вульгарно трактующихъ тему пола (которыхъ нерѣдко невѣжественные критики по недоразумѣнію причисляютъ къ лагерю модернистовъ), свидѣтельствуетъ также о великомъ растлѣніи современнаго общества. Возведеніе половой физіологіи въ руководящій жизненный прин-

ципъ обнаруживаетъ въ этихъ писателяхъ не только отсутствіе эстетическаго чувства, но и большую глупость. Не надо быть аскетомъ и христіаниномъ, чтобы понимать, что половой актъ, отъединенный отъ любовныхъ переживаній, является актомъ безобразнымъ и кощунственнымъ.

По слову Канта, Красота подобна Изидѣ. Какъ древняя мать природы, она говоритъ о себѣ: „Я все, что есть, что было и что будетъ, и никто изъ смертныхъ не открывалъ моего покрывала". Но вотъ находятся въ современности дерзающіе, которые утверждаютъ, что смыслъ искусства въ раскрытіи дѣйствительнаго бытія.

Эти двѣ идеи, столь различныя, сходятся, однако, въ одной точкѣ. Въ сущности изреченіе Изиды не противорѣчитъ основному принципу реалистическаго символизма: да, конечно, никто изъ смертныхъ не откроетъ покрывала матери-богини, но не заложено ли въ насъ начало божественное? И мы, какъ безсмертные, не имѣемъ ли права увидѣть вещи лицомъ къ лицу? Правда, порабощенные нормами даннаго эмпирическаго міра, мы не боги—и потому искусство для насъ лишь магическое зеркало, гдѣ отражается міръ абсолютный, какъ въ гаданіи, какъ обѣщаніе, а не какъ исполненіе нашихъ надеждъ, но уже и въ этой зеркальной магіи мы познаемъ тайну, какъ реальность, а не какъ проэкцію нашей мечты.

Въ идеалистическомъ символизмѣ мы имѣемъ міръ идеальныхъ вещей, желанныхъ и возможныхъ, но отвлеченныхъ отъ истиннаго бытія; въ реалистическомъ символизмѣ мы имѣемъ символику дѣйствительнаго бытія. Здѣсь мы касаемся темы общей одегетики, т.-е. мистическаго анархизма. Анализъ природы символизма приводитъ насъ къ проблемѣ свободы въ мистикѣ; мы уже понимаемъ, что мы, невольники міра, живемъ исклю-

чительно вѣрою въ свободу возможную. Не отрицая непреложности законовъ даннаго міра, мы, однако, никогда не примиряемся съ этими законами, какъ съ должнымъ. Всѣ мы—признающіе и отвергающіе принципъ свободной воли—безсознательно живемъ единой надеждой въ эту возможность. Если бы у насъ отняли эту надежду, если бы мы повѣрили, что свободной воли нѣтъ, что каждый нашъ поступокъ предопредѣленъ заранѣе закономъ причинности, мы погибли бы въ отчаяніи. И, конечно, въ этомъ случаѣ наша вѣра въ свободную волю реальнѣе и безусловнѣе, чѣмъ наше сознаніе законовъ необходимости. Здѣсь открывается не только философская, но и религіозная антиномія. И если философская антиномія не находитъ своего разрѣшенія въ методахъ гносеологіи, то антиномія религіозная разрѣшается въ кругѣ нашихъ переживаній непосредственно. Теорія Бергсона, пытающаяся разрѣшить эту антиномію, кажется намъ правдоподобной только потому, что этотъ мыслитель вводитъ въ свою систему принципъ свободнаго творчества. Въ своей книгѣ „L'évolution créatrice" Бергсонъ опирается на нѣкоторыя предпосылки не гносеологическаго, а психологическаго характера. Міръ динамиченъ, во времени развертывается рядъ событій, и присоединеніе къ прошлымъ актамъ все новыхъ и новыхъ творческихъ свершеній свидѣтельствуетъ о заложенной въ мірѣ свободѣ.

Въ мірѣ происходитъ вѣчная борьба между нормативностью и свободой, и только потому онъ живетъ и движется.

Мы—на рубежѣ искусства и жизни. Бодлэръ былъ правъ, утверждая, что міръ есть символъ. Реалистическій символизмъ раскрываетъ символику міра, но въ искусствѣ присутствуетъ не только моментъ познаванія, но и моментъ творчества. И творчество это въ реалистическомъ символизмѣ обращено не на идеаль-

ный міръ возможныхъ, но мнимыхъ цѣнностей, а на самого субъекта. Чтобы познать міръ не мнимыхъ, а реальныхъ цѣнностей, мы должны пересоздать себя. Въ этомъ сущность мистическаго анархизма, какъ я предлагаю понимать это философствованіе о путяхъ свободы. Измѣняясь и освобождаясь, мы пріобрѣтаемъ сокровенное знаніе. Человѣкъ творитъ только самого себя, а всякое идеалистическое созиданіе — созиданіе мнимое, какъ „игра тѣней". Эволюція символизма отъ декадентства до реалистическаго символизма—это прямой путь къ созиданію послѣдней цѣнности—человѣка.

Лилія и Роза.

Бѣлую лилію съ розой
Съ алою розой мы сочетаемъ.

Вл. Соловьевъ.

Согласно одному замѣчательному миѳу, Природа однажды любовно улыбнулась человѣку, и онъ пришелъ изъ межзвѣздныхъ сферъ и, увидѣвъ въ ея водѣ свое отраженіе, влюбился въ него и пожелалъ снизойти къ нему. Но Природа жадно заключила возлюбленнаго въ свои влажныя объятья и соединилась съ нимъ въ сладостныхъ и мучительныхъ содроганіяхъ. Отъ этого человѣкъ сталъ смертенъ въ любви природной, но продолжаетъ быть безсмертнымъ въ любви божественной.

Такъ явная антиномія находитъ свое разрѣшеніе въ символическомъ міроотношеніи. Въ природѣ символизма раскрывается оправданіе самыхъ мучительныхъ и самыхъ послѣднихъ противорѣчій.

Если мы опредѣлимъ содержаніе идеалистическаго символизма, какъ утвержденіе крайняго индивидуализма, то содержаніе реалистическаго символизма мы должны опредѣлить, какъ любовное взаимодѣйствіе міра я и не-я. Познавая вещи міра, познавая любовно

сущность міра, мы принимаемъ его, какъ становящееся абсолютное, явленное намъ въ аспектѣ женственности.

Всѣ три миѳологическіе періода—уранический, солярный и фаллическій (если согласиться съ терминологіей Вл. Соловьева)—суть раскрытіе любовной связи земли съ небомъ. И человѣкъ въ процессѣ своего становленія отъ множественности къ единству является участникомъ этой любовной связи.

Будемъ разумѣть подъ символомъ то воплощеніе эстетическаго переживанія, которое открываетъ рядъ мистическихъ потенцій, восходящихъ къ абсолюту. Принимая символъ въ этомъ смыслѣ, мы поймемъ, что символизмъ есть ближайшій путь для воплощенія нашей любви къ абсолютному началу. Въ непосредственной зависимости отъ преобладанія въ насъ мужского начала или начала женственности находится наше устремленіе къ первому или второму абсолютному центру. Но религіозное содержаніе нашихъ переживаній въ этомъ любовномъ союзѣ остается по существу тѣмъ же.

Потенціально мы всѣ поэты. Въ любви мы всегда поэты. Но при утвержденіи въ символизмѣ двухъ началъ—идеалистическаго и реалистическаго, мы должны различать поэтовъ по строю ихъ души и по ладу ихъ пѣсенъ. Символистъ-идеалистъ — это лирикъ по преимуществу, и въ крайней своей типичности—декадентъ. Символистъ-реалистъ—это прежде всего изслѣдователь міра въ его сокровенномъ, тайновидецъ и жрецъ.

Чистая лирика, лишенная гнозиса,—это опасный хмель, который тревожитъ сердце, уводитъ человѣка далеко отъ повседневности и гдѣ-то въ пустынѣ предательски его бросаетъ. Когда лирикъ покидаетъ свой родной кровъ, гдѣ отцы и дѣды копили утварь, книги и ткани, его встрѣчаетъ радостнымъ вѣяніемъ вольный вѣтеръ. Да, идеалистъ-лирикъ и весенній вѣтеръ—родные

братья. Они вѣютъ надъ жизнью, смѣясь и плача, но всегда легко и безотвѣтственно. Лирикъ чертитъ свои образы на облакахъ, и самъ всегда готовъ сравнить себя съ облакомъ. Быть можетъ, это сильный и здоровый человѣкъ, съ упрямымъ взглядомъ и чувственными губами; быть можетъ, это эѳироподобный юноша, страдающій истерикой; быть можетъ, это, наконецъ, многоопытный посѣтитель ресторановъ и сомнительныхъ притоновъ; но кто бы онъ ни былъ, какъ лирикъ, онъ всегда аморалистъ и мечтатель. Если онъ склоненъ къ романтизму, онъ проэцируетъ свои золотыя мечтанія въ небесной лазури; если онъ скептикъ, онъ фамильярно шутитъ съ „мечты своей созданьемъ"; если онъ склоненъ къ позитивизму, онъ воспѣваетъ городъ, Эйфелеву башню и дома разврата, но все это, конечно, in abstracto—въ качествѣ присяжнаго лирика.

И гдѣ бы ни пролегалъ путь лирика, вездѣ ему мерещится жизнь, отвлеченная отъ дѣйствительности. Онъ можетъ, какъ Пушкинъ, любить этотъ видимый міръ во всей его шумной сложности; онъ можетъ презирать его, какъ Бодлэръ, преклоняться передъ нимъ, какъ Верхарнъ: но, въ сущности, онъ всегда будетъ его невольникомъ, несмотря на свое кажущееся свободолюбіе. Онъ будетъ невольникомъ міра, потому что побѣдить міръ возможно, лишь познавъ его, но лирикъ-идеалистъ принимаетъ этотъ міръ только для того, чтобы тотчасъ же создать въ отвлеченіи иной міръ, ему подобный, болѣе красивый и гармоничный, но не реальный.

Но, разумѣется, нельзя проводить строгой грани между идеализмомъ и реализмомъ въ поэзіи, какъ она дана намъ исторически. Такое дѣленіе условно. Въ поэтѣ всегда присутствуютъ оба начала—идеалистическое и реалистическое, но явно, что преобладаніе того или иного начала опредѣляетъ собою типъ поэта.

Символистъ-реалистъ, изслѣдователь міра, тайновидецъ и жрецъ, несетъ въ своемъ сердцѣ такую тяжесть, какая невѣдома чистымъ лирикамъ. Эта тяжелая ноша—ответственность за свое знаніе.

Поэтъ-изслѣдователь всегда въ извѣстномъ смыслѣ „герметистъ“ и „астрологъ“. Онъ все познаетъ, чтобы во всемъ открыть его тайное, чтобы въ Панѣ увидѣть лицо Логоса, чтобы по звѣздамъ разгадать судьбу человѣка. Ему не надо творить идеальнаго міра, потому что онъ богатъ знаніемъ міра реальнаго. Давно взвилась на его глазахъ завѣса Майи и онъ увидѣлъ астральный міръ воочію, лицомъ къ лицу. Онъ не презираетъ, подобно идеалисту, даннаго міра, потому что все видимое для него символъ и всѣ аспекты сущаго для него миѳъ. И онъ не мечтаетъ уйти отъ этого міра, подобно романтику: наоборотъ, онъ жадно читаетъ великую книгу матери Природы, внимаетъ благоговѣйно откровенію Изиды.

Но онъ не только познаетъ: онъ творитъ. Освобождаясь, онъ творитъ себя. Цѣломудренно и тихо несетъ онъ свой свѣточъ въ мірѣ, чтобы имъ зажечь новый свѣточъ своего брата. Но въ урочный часъ, когда воздухъ будетъ наполненъ горючимъ газомъ, отъ этихъ свѣточей загорится все. Уже и теперь, если мы отвлечемся на мгновеніе отъ преходящаго и постараемся взглянуть прямо въ лицо міру, для насъ будетъ ясно, что человѣчество приближается къ эпохѣ новой. Ребяческая вѣра въ поверхностный экспериментализмъ никого уже не можетъ удовлетворить. Мракъ сгущается до такой степени, что становится очевиднымъ наступленіе иныхъ событій, когда на смѣну ужаса и отчаянія придетъ духъ небывалаго мятежа противъ закономѣрнаго рабства, въ которомъ задыхается человѣкъ.

Но прежде должны исполниться всѣ сроки. И голосъ одинокаго поэта еще внятенъ для насъ:

Безуміемъ окована земля
Тиранствомъ золотого Змѣя.
Простерлися пустынныя поля,
Въ тоскѣ безвыходной нѣмѣя;

Подъемлются безсильно къ облакамъ
Безрадостно нахмуренныя горы;
Подъемлются къ далекимъ небесамъ
Людей тоскующіе взоры.
Влачится жизнь по скучнымъ колеямъ,
И на листахъ незыблемы узоры.

Безумная и страшная земля,
Неистощимъ твой дикій холодъ,—
И кто безумствуетъ, спасенія моля,
Мечомъ отчаянья проколотъ.

Поэтъ исчерпалъ всю мудрость великой печали и великаго отчаянія. Намъ голосъ его внятенъ и нуженъ, потому что приблизиться къ вѣрному знанію возможно, лишь переживъ одиночество, муки и борьбу, имъ воспѣтыя. Напрасно люди, подымая къ далекимъ небесамъ тоскующіе взоры, будутъ молить о спасеніи: нельзя мечтать о созиданіи новой жизни и новой общественности, не искусившись. Земля, окованная тиранствомъ золотого Змѣя, мститъ за себя. И если неискусившійся и недостойный безумствуетъ, онъ всегда „мечомъ отчаянья проколотъ“.

Но если вмѣсто подлиннаго и мудраго декадентства Ѳедора Сологуба насъ хотятъ позабавить фокусами въ стилѣ модернъ или подъ флагомъ символизма предлагаютъ „эротическіе“ стихи, за которыми нѣтъ ни глубокихъ переживаній, ни настоящей мудрости и которые именно поэтому нравятся и юнцамъ, и старухамъ, и кадетамъ, и октябристамъ, и эстетамъ, и уличнымъ фельетонистамъ, — тогда невольно пожалѣешь о старой общественности, „аскетически“ презиравшей эстетику. И правы тѣ, которые говорятъ: лучше ужъ

„разрушеніе эстетики“, чѣмъ уличное декадентство — эта вульгарная кокотка, потерявшая стыдъ и совѣсть.

Не менѣе смѣшны, хотя, быть можетъ, менѣе опасны тѣ господа идеалисты, которые мечтаютъ сочетать Сведенборга съ Риккертомъ и символизмъ съ фракціей меньшевиковъ. Эти легкомысленныя попытки равно оскорбительны и для символизма, и для соціалъ-демократіи.

Чтобы войти въ міръ настоящаго символизма, надо искать иную тропу. Довольно мы блуждали въ лѣсу, гдѣ лживые фантомы и призраки напрасно пугали насъ. Если суждено испытать человѣку послѣдній молитвенный ужасъ, пусть смѣлый извѣдаетъ его въ открытомъ полѣ, на утренной зарѣ, когда земля, едва проснувшаяся, вздымаетъ къ небу свою измученную грудь и за холмами тихо курится туманъ ея дыханія. Въ эти ранніе часы пусть совершитъ онъ обряды очищенія, и, оправданный, произнесетъ свои послѣднія моленія. А когда яростное солнце, „золотой Змѣй“ подыметъ свою голову, пришедшій скажетъ вмѣстѣ съ Тютчевымъ:

О, какъ лучи его багровы,
Какъ жгутъ они мои глаза!
Ночь, ночь, о гдѣ твои покровы,
Твой тихій сумракъ и роса?

А если пришедшему суждено увидѣть въ зарѣ восходящей иное лицо, онъ повторитъ за поэтомъ:

Еще минута, и во всей
Неизмѣримости эѳирной
Раздастся благовѣстъ всемірный
Побѣдныхъ солнечныхъ лучей.

И такъ передъ нами тема Земли и Солнца. И наша судьба зависитъ отъ того, какъ мы истолкуемъ эту тему. Услышимъ ли мы „благовѣстъ всемірный побѣд-

ныхъ солнечныхъ лучей“ или мы снова уйдемъ въ ночь, туда, гдѣ по слову другого поэта:

„Простерлися пустынныя поля
Въ тоскѣ безвыходной нѣмѣя“.

„Частныя явленія—суть знаки общей сущности. Поэтъ умѣетъ читать эти знаки и понимать ихъ смыслъ“ *) И Тютчевъ воистину читалъ священную книгу символовъ. И въ „неразгаданномъ ночномъ“ онъ узнавалъ „наслѣдье роковое“.

Какъ океанъ объемлетъ шаръ земной:
Земная жизнь кругомъ объята снами.
Настанетъ ночь, и звучными волнами
Стихія бьетъ о берегъ свой.

Въ этой стихіи поэту чудится заговоръ „глухонѣмыхъ демоновъ“, бездна пылающая, а за ней живой и темный хаосъ. Поэтъ не удалялъ мечтанія отъ земли, не создавалъ, какъ лирикъ-идеалистъ, возможнаго и прекраснаго „идеальнаго“ міра: его взглядъ былъ устремленъ на міръ ночной, и въ немъ онъ открывалъ „бурю уснувшую“. За нею хаосъ шевелится!

Но, по слову Вячеслава Иванова — a realibus ad realiora: и тамъ, въ мірѣ истинныхъ реальностей,— онъ вѣритъ

Раздастся благовѣстъ всемірный
Побѣдныхъ солнечныхъ лучей.

Если бы мы захотѣли примѣнить философскіе термины къ поэзіи, мы сказали бы, что поэзія Тютчева и другихъ символистовъ-реалистовъ имманентна, тогда какъ поэзія символистовъ-идеалистовъ по преимуществу трансцендентна. И Тютчевъ по праву сказалъ о себѣ:

Нѣтъ, моего къ тебѣ пристрастья
Я скрыть не въ силахъ, мать-земля.

---

*) В. Соловьевъ. VI, 474.

Но имманентный характеръ поэзіи не исключаетъ ея религіознаго содержанія. И эта вѣрность страдающей землѣ покупается дорогой цѣной сораспятія съ ней; и земля не только наша мать, она—наша невѣста. Любовь къ землѣ—наша послѣдняя любовь.

Если Тютчеву была вѣдома магія хаоса, то Вл. Соловьеву суждено было узнать тайну космоса.

Земля владычица! Къ тебѣ чело склонилъ я,
И сквозь покровъ благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутилъ я,
Услышалъ трепетъ жизни міровой.

Въ полуденныхъ лучахъ такою нѣгой жгучей
Сходила благодать сіяющихъ небесъ,
И блеску тихому несли привѣтъ пѣвучій
И вольная рѣка, и многошумный лѣсъ.

И въ явномъ таинствѣ вновь вижу сочетанье
Земной души со свѣтомъ неземнымъ,
И отъ огня любви житейское страданье
Уносится, какъ мимолетный дымъ.

Поэтъ-идеалистъ не раздѣляетъ такой любви къ землѣ, которая волновала сердца Тютчева и Вл. Соловьева. Поэтъ-идеалистъ любитъ землю, пока онъ не увидѣлъ ея ранъ и мученій: услышавъ ея стоны, онъ тотчасъ бѣжитъ прочь отъ нея въ міръ сновидѣній. Его судьба подобна судьбѣ Раймунда Луллія, который долго добивался взаимности своей возлюбленной. И когда красавица назначила, наконецъ, ему свиданіе и, уступая его мольбамъ, позволила разстегнуть свой корсажъ, бѣдный любовникъ бѣжалъ отъ нея въ ужасѣ: на прекрасной груди были язвы. Рыцарь забылъ, что любовь сильнѣе смерти.

Но поэтъ, изслѣдователь міра, знаетъ тайну любви и ея всепобѣждающую силу. Ни язвы, ни цѣпи не устрашатъ его. Душа міра подобна голубкѣ, связанной

„новыми кольцами древняго змѣя“. Но плѣнъ ея не вѣченъ.

И тотъ, кто хочетъ познать послѣднюю тайну змѣя, кто хочетъ быть воистину „рыцаремъ-освободителемъ“ прекрасной плѣнницы, пусть найдетъ связь между искусствомъ и жизнью. И къ этимъ освободителямъ обращены слова Вл. Соловьева:

Пойте про ярыя грозы.
Въ ярой грозѣ мы покой обрѣтаемъ...
Бѣлую лилію съ розой
Съ алою розой мы сочетаемъ.

И кто сумѣетъ сочетать тайну искусства съ тайной жизни, бѣлую лилію съ алой розой, тому суждено познать сокровенное Монсальвата.

Но если символистъ-идеалистъ создаетъ міръ аполлиническихъ видѣній безотвѣтственно, не считаясь съ нашимъ міромъ, тѣмъ страшнѣе отвѣтственность, которую несетъ на себѣ символистъ-реалистъ.

И поэтъ, обладатель дара, сознаетъ свой „долгъ“ передъ народомъ. Правда, природа этого долга не подлежитъ моральнымъ оцѣнкамъ и опредѣляется не принципомъ справедливости, а религіознымъ содержаніемъ реалистическаго символизма, но этимъ, конечно, не умаляется, а возвышается идея союза между поэтомъ и народомъ.

Союзъ поэта и народа возможно и необходимо противополагать тѣмъ механическимъ союзамъ, которые раздѣляютъ жизнь и въ сущности разлучаютъ людей. Отношенія между поэтомъ и народомъ носятъ анархокоммунистическій характеръ. Они подобны отношеніямъ, которыя создаются въ кругѣ діонисіевской трагедіи; дѣйствіе трагедіи—по мнѣнію Ницше—„заключается въ томъ, что подъ ея вліяніемъ государственное и общественное устройство, вообще пропасти между

человѣкомъ и человѣкомъ, какъ бы исчезаютъ, уступая мѣсто могучему чувству единства".

Долгъ поэта стоитъ внѣ моральныхъ оцѣнокъ, потому что даръ его столько же отъ Бога, сколько и отъ народа.

Призрачный конфликтъ между поэтомъ и народомъ разрѣшается въ сознаніи того, что поэты—сыны народа. Ихъ вдохновенія и молитвы суть воплощенія тѣхъ переживаній, которыя составляютъ ткань души народной. А „сердцемъ хладные скопцы"—уже не участники народной жизни. Это сухіе, истлѣвшіе листья на живомъ деревѣ, вершина котораго обращена къ солнцу. И самые зеленѣющіе листья, пьющіе влагу дерева и вѣдающіе ласку багряныхъ лучей,—это поэты.

Мало этого: самое раздѣленіе на поэта и простого смертнаго—условно. Едва ли найдется среди насъ такой, кто не былъ бы (хотя бы на мгновеніе) поэтомъ. И если свои переживанія онъ не успѣлъ запечатлѣть въ краскахъ, звукахъ или словахъ, то отъ этого по существу не измѣнилась ихъ субъективная цѣнность. И чѣмъ дерзновеннѣе поэтъ, тѣмъ смиреннѣе онъ сознаетъ свою кровную близость съ народомъ. И если не пришло время для ихъ взаимнаго пониманія, то это раздѣленіе временно и случайно.

Свобода общественная, на которую въ своемъ „Памятникѣ" намекаетъ Пушкинъ, не исчерпываетъ, конечно, темы, соединяющей поэта съ народомъ.

Поэтъ-символистъ, совершившій паломничество въ Монсальватъ, долженъ подѣлиться съ народомъ своими пѣснями, потому что въ нихъ не только мечтанія, но и знаніе. Быть можетъ, его не поймутъ; быть можетъ, ближніе осмѣютъ ими непонятое сочетаніе словъ: но поэтъ, обладающій знаніемъ Грааля, уже не можетъ отказаться отъ своихъ пѣсенъ, и его отреченіе отъ суровой отвѣтственности было бы напрасно. Пѣсня стала дѣломъ, дѣйствіемъ.

Поэтъ, познавшій тайну Грааля и искусившійся въ мірѣ, уже не „чистый сердцемъ простецъ“, а мудрецъ и пророкъ. Его судьба подобна судьбѣ Парсифаля.

И нашъ Лермонтовъ именно такъ понималъ миссію поэта:

Проснешься ль ты опять, осмѣянный пророкъ?
Иль никогда, на голосъ мщенья,
Изъ золотыхъ ножонъ не вырвешь свой клинокъ,
Покрытый ржавчиной презрѣнья?

Выясняя кризисъ символизма, мы неизбѣжно приходимъ къ этому вопросу. Можетъ ли поэтъ быть не только мечтателемъ и созерцателемъ, но и пророкомъ? И мы должны дать на этотъ вопросъ положительный отвѣтъ, по скольку мы вѣримъ въ символическій гнозисъ поэта.

Поэтъ раздѣляетъ предчувствія народа и воплощаетъ ихъ въ реальныхъ символахъ. Въ этомъ его пророческая миссія.

Ѳ. И. Тютчевъ.

I.

Двадцать третьяго ноября 1903 года исполнилось столѣтіе со дня рожденія Ѳ. И. Тютчева; 15 іюля 1908 г. исполнилось тридцатипятилѣтіе со дня его смерти. Но мы еще не имѣемъ полнаго собранія его сочиненій, и всѣ изданія, бывшія до сихъ поръ, носили случайный характеръ. Изданіе „Русскаго Архива“ 1883 г. и 1886 г., а также собраніе стихотвореній Ѳ. И. Тютчева, вышедшее въ 1886 году при содѣйствіи вдовы поэта Э. Ѳ. Тютчевой и поэта А. Н. Майкова, не отличаются полнотой. Второе изданіе 1900 г. „исправленное и дополненное“ по указаніямъ А. А. Флоридова, также нельзя признать совершеннымъ: нѣтъ писемъ Ѳ. И. Тютчева и при редактированіи текста стиховъ не приняты во вниманіе нѣкоторыя справедливыя указанія библіографовъ.

Въ настоящее время имѣется въ продажѣ собраніе стихотвореній Ѳ. И. Тютчева лишь въ изданіи „Русскаго Архива“ 1899 года. Тютчевъ непопуляренъ. Сбы-

лись предсказанія И. С. Тургенева: „Талантъ Тютчева,—писалъ онъ,—по самому свойству своему не обращенъ къ толпѣ и не отъ нея ждетъ отзыва и одобренія; для того, чтобы вполнѣ оцѣнить его, надо самому читателю быть одареннымъ нѣкоторою тонкостью пониманія, нѣкоторою гибкостью мысли, не остававшеюся слишкомъ долго праздною. Фіалка своимъ запахомъ не разитъ на двадцать шаговъ кругомъ; надо приблизиться къ ней, чтобы почувствовать ея благоуханіе. Мы не предсказываемъ популярности Тютчеву, но мы предсказываемъ ему глубокое и теплое сочувствіе всѣхъ тѣхъ, кому дорога русская поэзія; а нѣкоторыя его стихотворенія пройдутъ изъ конца въ конецъ всю Россію и переживутъ многое въ современной литературѣ, что теперь кажется долговѣчнымъ и пользуется шумнымъ успѣхомъ". Тютчевъ можетъ (могъ бы!) сказать себѣ, что онъ, по выраженію одного поэта, создалъ рѣчи, которымъ не суждено умереть,—а для истиннаго художника выше подобнаго сознанія награды нѣтъ".

Самъ Пушкинъ оцѣнилъ высокій талантъ Тютчева и печаталъ его стихи въ „Современникѣ". Мы знаемъ отзывы о Тютчевѣ такихъ людей, какъ И. С. Аксаковъ, Некрасовъ и Вл. Соловьевъ,—всѣ они понимали значительность поэта и умѣли благоговѣйно любить его дарованіе. И намъ, современнымъ читателямъ, умѣющимъ цѣнить поэзію, лирика Ѳ. И. Тютчева должна быть особенно внятна: онъ какъ бы предвосхитилъ всѣ наши мечтанія, наши томленія, нашъ сокровенный міръ. Тютчевъ принадлежитъ исторіи, но прежде всего онъ принадлежитъ намъ—людямъ XX вѣка.

Открытія, которыя сдѣланы теперь въ области эстетики—все то, что мы разумѣемъ теперь подъ словомъ символизмъ—все это было основною темою Тютчева. Онъ былъ первымъ русскимъ символистомъ.

Существуетъ мнѣніе, что всякое художественное произведеніе символично. Но поэзія Тютчева—поэзія символическая въ томъ особенномъ смыслѣ, какой мы придаемъ этому термину, примѣняя его къ лирикѣ Верлэна или Эдгара По.

„Осень“ Пушкина нельзя назвать произведеніемъ символическимъ съ такимъ же правомъ, съ какимъ возможно назвать символическимъ стихотвореніе Тютчева „Осенній вечеръ“. Несмотря на формальную общность темы и даже несмотря на общій мотивъ: у Пушкина—„пышное природы увяданье“, у Тютчева — „кроткая улыбка увяданья“,—несмотря на это совпаденіе въ пониманіи лирической задачи, явно различіе въ методахъ художественнаго воплощенія и въ самой природѣ поэтическаго творчества. Переживанія Пушкина отдѣлимы отъ объекта его творчества: поэтъ не отождествляетъ своихъ переживаній съ движеніемъ образовъ, возникшихъ по ту сторону его личности; ему „пріятна“ „прощальная краса“ осени, „въ багрецъ и золото одѣтые лѣса, въ ихъ сѣняхъ вѣтра шумъ и свѣжее дыханье“ и т. д. Но онъ не вѣритъ въ то, что осень отвѣчаетъ ему на его лирическій зовъ; прекрасенъ образъ лѣса, одѣтаго „въ багрецъ и въ золото“, но этотъ образъ еще не символъ. Напротивъ, когда я читаю у Тютчева:

Зловѣщій блескъ и пестрота деревъ,
Багряныхъ листьевъ томный, легкій шелестъ...

уже вѣрю, что переживанія поэта тождественны съ живымъ движеніемъ возникшихъ образовъ: не говоря уже о выборѣ эпитетовъ „зловѣщій“ и „томный“, которые подчеркиваютъ дѣйствительную, истинную жизнь лѣса,—самый ритмъ и устремленіе стиха открываетъ намъ путь чистаго символизма. И въ моментѣ увяданія мы видимъ то же различіе: у Пушкина прелестный эпитетъ „пышное“ еще ничего не говоритъ намъ о

сущности этого таинственнаго акта, — напротивъ, у Тютчева „кроткая улыбка увяданья“ непосредственно приближаетъ насъ къ сокровенному темы. У Пушкина осень—„унылая пора, очей очарованье“, у Тютчева—„ущербъ, изнеможенье“... У Пушкина — любованье, у Тютчева—тайнодѣйствіе. Пушкинъ смотритъ на осень со стороны, Тютчевъ переживаетъ ее—такъ сказать—изнутри. И моментъ вѣтра для Пушкина интересенъ лишь какъ новый образъ, дополняющій картину осени, а для Тютчева вѣянье вѣтра—„предчувствіе сходящихъ бурь“, и явно, что бури эти уже не только природное „явленіе“: въ нихъ слышитъ Тютчевъ иной голосъ. Если мы оставимъ эти частныя соображенія и обратимся къ основной темѣ, то и здѣсь мы увидимъ, что общность темы лишь формальная: по существу, у Пушкина тема осени не та, что у Тютчева. Пушкину „пріятна“ осень, онъ „любитъ“ ея увяданье, но у него нѣтъ съ осенью того прямого взаимодѣйствія, какое бываетъ тамъ, гдѣ изъ образа рождается символъ.

Тютчевъ шепчетъ:

Есть въ свѣтлости осеннихъ вечеровъ
Умильная, таинственная прелесть.

И сразу, благодаря музыкальному уклону стиха, благодаря синтаксическому повороту фразы, благодаря появленію протяжныхъ звуковъ—енн (въ словѣ „осеннихъ“), ильн (въ словѣ „умильная“), ин (въ словѣ „таинственная“), мы входимъ въ интимную область взаимоотношенія между поэтомъ и живымъ началомъ, обреченнымъ на осеннее увяданіе.

Согласимся принять опредѣленіе символа, какъ воплощеніе эстетическаго переживанія, которое открываетъ рядъ мистическихъ потенцій, восходящихъ къ абсолюту,—и тогда мы разгадаемъ символику тютчевскаго стихотворенія. Природа божественна и жива не

аллегорически, а символически, т.-е. не въ переносномъ смыслѣ, а въ самомъ точномъ, и Тютчевъ видѣлъ „кроткую улыбку увяданья“ на живомъ лицѣ и своимъ сердцемъ воистину позналъ „стыдливость страданья“, запечатлѣнную въ символѣ осенняго ущерба.

II.

„Важно и дорого то, что онъ не только чувствовалъ, а и мыслилъ, какъ поэтъ“, писалъ про Тютчева Владиміръ Соловьевъ.

То, что Ѳ. И. Тютчевъ вполнѣ сознательно относился къ основной темѣ своей поэзіи, видно изъ біографическихъ данныхъ, сообщаемыхъ И. С. Аксаковымъ: Тютчевъ былъ не только образованнымъ и культурнымъ человѣкомъ, но и настоящимъ философомъ съ оригинальными идеями, разсѣянными, впрочемъ, лишь въ письмахъ и блестящихъ бесѣдахъ. *) — Тютчевъ съ геніальной щедростью расточалъ свои мысли, не желая ковать изъ нихъ тяжелую цѣпь метафизической системы. Извѣстно, что Шеллингъ во время своего пребыванія въ Мюнхенѣ дорожилъ знакомствомъ съ Тютчевымъ, и поэтъ умѣлъ критиковать теософскія построенія нѣмецкаго мыслителя. И эта высокая культурность Тютчева сближаетъ поэта съ лучшими изъ символистовъ: въ лирикѣ Тютчева чувствуешь великій опытъ, великую искушенность. И мудрая иронія не покидаетъ поэта даже въ часы религіознаго паѳоса. Какъ истинный мудрецъ, онъ всегда чуждъ сантиментальности — вотъ почему, быть можетъ, онъ непопуляренъ: полуобразованные мѣщанскіе круги, этотъ безликій средній

*) Статьи Ѳ. И. Тютчева, какъ извѣстно, заключаютъ въ себѣ преимущественно идеи политическія.

читатель, любятъ сиропъ глуповатой морали: въ этомъ сиропѣ обыватель охотно кушаетъ все, что предлагаетъ ему литературный рынокъ, даже идіотскую порнографію и обезвреженный „модернизмъ“.

Вѣрующій и умѣющій скептически мыслить, религіозный и въ то же время насмѣшливый, вѣдающій конечный исходъ изъ противорѣчій, но и познавшій соблазнъ послѣднихъ антиномій, — Тютчевъ всегда былъ на высотѣ, недосягаемой для мыслителей „средней руки“.

Какъ прекрасны, мудры и какой высокой ироніей исполнены стихотворенія „И гробъ опущенъ ужъ въ могилу...“, „Ты любишь, ты притворствовать умѣешь...“, „О, не тревожь меня укорой справедливой...“, „Не вѣрь, не вѣрь поэту, дѣва!“.

Философскія воззрѣнія Ѳ. И. Тютчева вполнѣ опредѣляются его лирикой. Ѳ. И. Тютчевъ не былъ пантеистомъ, если разумѣть подъ пантеизмомъ безличное обоготвореніе природы, но пантеизмъ, какъ извѣстная часть міровоззрѣнія, присутствовалъ въ его творчествѣ. Долго останавливаться на этой темѣ не приходится: объ этомъ говорятъ и И. С. Аксаковъ въ своей замѣчательной біографіи Тютчева и Владиміръ Соловьевъ въ своей не менѣе замѣчательной статьѣ о творчествѣ поэта. Въ природѣ Тютчевъ, сквозь видимый хаосъ, прозрѣвалъ живое лицо. Чудо претворенія хаоса въ космосъ — вотъ сущность его религіозно - поэтическаго паѳоса. „Въ чуждомъ неразгаданномъ ночномъ“ поэтъ „узнаетъ наслѣдье роковое“. Онъ какъ бы бесѣдуетъ съ призраками, возникающими изъ міровой бездны, какъ бы задаетъ имъ властно страшные и таинственные вопросы:

О чемъ ты воешь, вѣтръ ночной,
О чемъ ты сѣтуешь безумно?

И вѣтеръ поетъ свою пѣсню „про древній хаосъ, про родимый“. И ужъ чудятся иные ночные голоса.

Откуда онъ, сей гулъ непостижимый?
Иль смертныхъ думъ, освобожденныхъ сномъ,
Міръ безтѣлесный, слышный, но незримый
Теперь роится въ хаосѣ ночномъ?

Словно „тяжкія рѣсницы“ разверзаются порой и „сквозь бѣглыя зарницы“ загораются чьи-то грозныя очи.

А если нѣтъ грозы и бури и слышится однообразный бой часовъ, наша жизнь стоитъ предъ нами, „какъ призракъ на краю земли“, „томительная ночи повѣсть“.

И вотъ опять все потемнѣло,
Все стихло въ чуткой темнотѣ,
Какъ бы таинственное дѣло
Рѣшалось тамъ—на высотѣ...

Поэтъ былъ свидѣтелемъ этого „таинственнаго дѣла“, но онъ знаетъ, что „еще минута—и во всей неизмѣримости эѳирной“

Раздастся благовѣстъ всемірный
Побѣдныхъ солнечныхъ лучей.

Это стихотвореніе, которое начинается словами „Молчитъ сомнительно Востокъ“ и въ собраніи стихотвореній 1900 года называется „Восходъ Солнца“, а въ біографіи И. С. Аксакова—„Разсвѣтъ“, хотя у Тютчева есть другое стихотвореніе „Разсвѣтъ“ („Не въ первый разъ кричитъ пѣтухъ“),—это стихотвореніе, по свидѣтельству И. С. Аксакова, носитъ „аллегорическій характеръ“. „Здѣсь,—говоритъ онъ,—подъ образомъ восходящаго солнца подразумѣвается пробужденіе Востока, чего Тютчевъ именно чаялъ въ 1866 году, по случаю возстанія кандіотовъ“. Однако въ изданіи 1900 года комментаторъ указываетъ на иную дату стихотворенія, именно—25 іюля 1865 г. Но во всякомъ

случаѣ, если даже принять правдоподобное толкованіе И. С. Аксакова, все же стихотвореніе „Молчитъ сомнительно Востокъ“ должно быть истолковано и въ иномъ смыслѣ. „Восходъ Солнца“ — не только аллегорическое, но и символическое стихотвореніе. Аллегорія всегда скрываетъ только одно опредѣленное значеніе, символъ всегда многозначенъ. Символъ всегда открываетъ какъ бы рядъ аспектовъ единой сущности и соотвѣтствующій рядъ идей. Тогда со стихотвореніемъ „Молчитъ сомнительно Востокъ“ будетъ для насъ связано не только воспоминаніе о славянскихъ мечтаніяхъ Ѳ. И. Тютчева, но и пророческая тема „благовѣста всемірнаго“ — побѣда космоса, гармоніи и строя надъ хаосомъ, разладомъ и міровымъ нестроеніемъ.

Я не останавливаюсь на тѣхъ стихахъ Ѳ. И. Тютчева, которые сближаютъ его съ славянофилами и которые подробно разобраны И. С. Аксаковымъ; не останавливаюсь я и на патріотическихъ и политическихъ статьяхъ Тютчева — „La Russie et la révolution“, „La question Romaine“ и др. По поводу славянофильства Тютчева и его разсужденій о Царьградѣ Владиміръ Соловьевъ мудро замѣтилъ: „Судьба Россіи зависитъ не отъ Царьграда и чего-нибудь подобнаго, а отъ исхода внутренней нравственной борьбы свѣтлаго и темнаго начала въ ней самой“.

III.

Существуютъ два мнѣнія о судьбѣ Ѳ. И. Тютчева: одно принадлежитъ И. С. Аксакову, другое — В. Я. Брюсову (въ статьѣ „Легенды о Тютчевѣ“. „Нов. Путь“, 1903 г., № 10). Аксаковъ, указывая на двадцатидвухлѣтнее пребываніе Тютчева за границей, изумляется той самобытности, которая сохранилась въ сердцѣ поэта, несмотря на то, что онъ съ восемнадцатилѣтняго

возраста оказался почти изолированнымъ отъ русской жизни. В. Я. Брюсовъ старается опровергнуть это мнѣніе, сопоставляя факты, изъ которыхъ можно вывести предположеніе, что у Тютчева никогда не прекращались сношенія съ Россіей и русскими и не только на французскомъ дипломатическомъ и салонномъ языкѣ. Соображенія В. Я. Брюсова правдоподобны и справедливы, но почти безотлучное пребываніе Тютчева за границей и женитьба на иностранкахъ (первая жена Тютчева совсѣмъ не говорила по-русски, вторая научилась говорить и читать лишь подъ конецъ своей жизни) остаются фактами неопровержимыми, и вполнѣ понятно изумленіе И. С. Аксакова.

Однако, несмотря на великолѣпный русскій языкъ Тютчева, несмотря на самобытный стихъ поэта и на глубокорусскія переживанія, окрылявшія его лирику, нѣчто заглохло и умерло въ немъ, благодаря его жизненной судьбѣ. „Сновидѣньемъ безобразнымъ скрылся сѣверъ роковой“, писалъ Тютчевъ, вернувшись за границу послѣ кратковременнаго пребыванія въ Россіи. И въ другомъ стихотвореніи онъ писалъ:

О, Сѣверъ, Сѣверъ-чародѣй!
Иль я тобою околдованъ?
Иль въ самомъ дѣлѣ я прикованъ
Къ гранитной полосѣ твоей?

О, если бъ мимолетный духъ,
Во мглѣ вечерней тихо вѣя,
Меня унесъ скорѣй, скорѣе
Туда, туда, на теплый югъ!

Непониманіе нашего сѣвера такъ странно и такъ загадочно! И это не единственные намеки на нѣкоторую отчужденность поэта отъ русскихъ сѣверныхъ полей. „Итакъ, опять увидѣлся я съ вами, мѣста не милыя, хоть и родныя“, писалъ Тютчевъ:

Ахъ, нѣтъ! Не здѣсь, не этотъ край безлюдный
Былъ для души моей родимымъ краемъ;
Не здѣсь расцвѣлъ, не здѣсь былъ величаемъ
Великій праздникъ молодости чудной!
Ахъ, и не въ эту землю я сложилъ
То, чѣмъ я жилъ и чѣмъ я дорожилъ.

Эту искреннюю нелюбовь къ „безлюдному краю“ не искупятъ патріотическіе стихи и славянофильскія разсужденія: чтобы полюбить Тютчева, надо пройти мимо этой темы.

Тютчевъ дорогъ намъ, какъ символистъ, какъ авторъ такихъ стихотвореній, какъ „Безуміе“, „Потокъ сгустился и тускнѣетъ...“, „Silentium“, „Душа моя—элизіумъ тѣней“, „Слезы“, „О, вѣщая душа моя...“, „Послѣдняя любовь“, „Есть въ осени первоначальной“ и др.

Здѣсь въ этихъ космическихъ, міровыхъ и любовныхъ темахъ раскрывается русская душа поэта, русская печаль, „суевѣрная“ любовь и тихая славянская мудрость.

И. С. Аксаковъ разсказываетъ о блестящихъ дарованіяхъ Тютчева, объ его остроуміи, образованности, оригинальныхъ политическихъ идеяхъ и гуманности. Но для насъ интереснѣе другой Тютчевъ—тотъ Тютчевъ, который, по словамъ Аксакова, едва ли не стыдился своихъ лирическихъ опытовъ, цѣломудренно таилъ отъ міра свои стихи и даже тогда, когда друзья печатали ихъ, не умѣлъ относиться къ нимъ, какъ литераторъ.

В. Я. Брюсовъ пытается опровергнуть и это сообщеніе Аксакова, но доказательства Брюсова не всегда убѣдительны.

Слишкомъ краснорѣчивъ, напримѣръ, тотъ фактъ, что Тютчевъ даже для изданія 1868 года не только полѣнился доставить подлинныя рукописи своихъ сти-

ховъ, но даже вернулъ непросмотрѣннымъ оглавленіе книжки и по этому поводу написалъ Погодину:

Стиховъ моихъ вотъ списокъ безобразный;
Не заглянувъ въ него, дарю имъ васъ.

Явно, что по натурѣ своей Тютчевъ не былъ литераторомъ. Но его высокая лирика — священна. Въ тѣ таинственные часы, когда онъ бѣжалъ отъ блестящей суеты и оставался наединѣ съ собою, онъ слышалъ ночные голоса и въ символахъ міра видѣлъ реальное. Онъ по праву написалъ свое „Silentium“.

Дымный ладанъ.

Кому-то дымный ладанъ
Онъ жжетъ, угрюмъ и строгъ,
Но міромъ не разгаданъ
Его суровый богъ.

Ѳедоръ Сологубъ.

I.

Что такое декадентство? Что такое декадентство въ поэзіи? Такъ часто употребляютъ это выраженіе. Но въ сущности это выраженіе остается аморфнымъ и неопредѣленнымъ, и, употребляя его, необходимо условиться, что мы разумѣемъ въ томъ или другомъ случаѣ, когда спѣшимъ назвать извѣстное явленіе декадентствомъ.

Мы почти никогда не ассоціируемъ этотъ злополучный терминъ съ какимъ-нибудь Петроніемъ и охотнѣе связываемъ это понятіе съ французской литературой второй половины XIX вѣка, хотя главари французскихъ символистовъ подчеркиваютъ преемственность своихъ переживаній и охотно протягиваютъ руку черезъ вѣка утомленнымъ римлянамъ эпохи упадка.

Гюисмансъ заставляетъ своего героя въ романѣ „A rebours“ перечитывать съ любовью „послѣднихъ“

поэтовъ Римской имперіи, вдыхать соблазнительный запахъ махровыхъ и уже увядающихъ цвѣтовъ.

И при поверхностномъ отношеніи къ темѣ декадентства въ немъ всегда видятъ лишь особый „вкусъ“ къ жизни, нѣсколько болѣзненный и утонченный, и особый „стиль“ въ искусствѣ, лишенный строгости и точности. Въ такомъ поверхностномъ отношеніи къ декадентству повинны не только профаны: сторонники и теоретики этого культурнаго теченія сами грѣшили противорѣчивостью своихъ утвержденій и, пожалуй, неясностью въ опредѣленіи сущности декадентства.

Однако если собрать мнѣнія Маллармэ, Реми-де-Гурмона, Мэтерлинка, Пшибышевскаго и нѣкоторыхъ др., можно найти общіе признаки, опредѣляющіе сущность „новаго искусства“. Эти признаки суть: во-первыхъ, крайній индивидуализмъ, какъ содержаніе новой поэзіи; во-вторыхъ, символизмъ, какъ методъ художественныхъ воплощеній; въ-третьихъ, изысканная эротика, какъ основная тема новой поэзіи.

Этимъ признакамъ отвѣчаетъ творчество Бодлэра, Верлэна, Артура Римбо, Маллармэ, Вьеле-Гриффина, Мэтерлинка, Роденбаха, Анри-де-Ренье, Эдгара По, Оскара Уайльда, Ст. Георге, Пшибышевскаго, Яна Каспровича и многихъ другихъ.

У насъ, русскихъ, символическая поэзія возникла совершенно самостоятельно, независимо отъ западныхъ вліяній, и первыми русскими символистами по справедливости надо считать Тютчева и Владиміра Соловьева, поскольку послѣдній былъ поэтомъ. Однако тема символизма, поставленная русской культурой, получила у насъ иное выраженіе: Тютчевъ и Соловьевъ, будучи символистами, уже не были декадентами. Эти поэты нашли исходъ изъ крайняго индивидуализма.

Но и мы не миновали путей, по которымъ шла новая поэзія подъ знаменемъ бодлэріанства. И наиболѣе

совершеннымъ и типичнымъ представителемъ этого теченія придется, конечно, признать Ѳедора Сологуба.

Почти всѣ современные поэты, такъ или иначе заявившіе себя, какъ символисты, не замыкали своей лирики въ кругъ тѣхъ исключительныхъ переживаній, которыя характерны для декадентства.

Одинъ только Сологубъ былъ и остался декадентомъ, и его судьба раскрываетъ намъ всю значительность и глубину переживаній, связанныхъ съ крайнимъ индивидуализмомъ.

Изъ поэтовъ современности онъ одинъ сумѣлъ оградить себя магическимъ кругомъ отъ вліянія идей и переживаній, разлагающихъ уединенный индивидуализмъ. Поэзія Бальмонта, съ характерной для декадентства раздробленностью и пестротою мгновенныхъ и противорѣчивыхъ настроеній, перестаетъ однако быть декадентской поэзіей, какъ только символизмъ этого поэта соприкасается съ пантеистическими и теософскими исканіями. Кузминъ былъ бы настоящимъ декадентомъ, если бы прозрѣнія не уводили его иногда во слѣдъ Victori Duci и если бы онъ не искалъ неустанно „мудрыхъ встрѣчъ". Валерій Брюсовъ, будучи прекраснымъ стихотворцемъ-эклектикомъ, сочетавшимъ въ своей поэзіи манеру Жуковскаго и Баратынскаго, повидимому, очень желаетъ быть символистомъ, но внимательное чтеніе французовъ-декадентовъ и подражанія Верхарну не сдѣлали изъ него символиста (въ точномъ смыслѣ этого слова). А какъ извѣстно, можно быть символистомъ, не будучи декадентомъ, но нельзя быть поэтомъ-декадентомъ, не будучи символистомъ.

И если Брюсова можно назвать декадентомъ въ русской поэзіи, то лишь въ смыслѣ разсудочнаго содержанія его стиховъ: по существу онъ не декадентъ. За его декадентской риторикой нѣтъ подлинныхъ переживаній.

Что сказать о прочихъ современныхъ поэтахъ въ связи съ темою декадентства? Это или „младшіе боги“, или поэты, утверждающіе въ своемъ творчествѣ начало, исключающее декаденство, утверждающее начало универсальное, начало новой любовной общественности, культъ Жественности, „миѳотворчество“—все то, что—съ моей точки зрѣнія—возможно объединить подъ знакомъ „мистическаго реализма“.

Новое движеніе въ символизмѣ необходимо и желанно, но все подлинное и творческое, что дало намъ декадентство, не можетъ испепелиться безслѣдно. И Ѳедоръ Сологубъ прежде всего высокій поэтъ. Его декадентство—не теорія, а жизнь, не риторика, а подлинный опытъ. Будучи завершителемъ декадентства, успѣвшимъ сказать то, чего не успѣлъ сказать Верлэнъ, Ѳедоръ Сологубъ не устаетъ искать новыхъ и новыхъ достиженій въ кругѣ того опыта, который ему нуженъ и внѣ котораго онъ не хочетъ жить.

II.

Существуютъ двѣ системы символовъ. Одна система—внѣшняя—опредѣляетъ собою всякое художественное произведеніе. Всякій художественный образъ въ сочетаніи съ другимъ образомъ возбуждаетъ въ насъ переживаніе эстетическаго порядка.

И этотъ мостъ отъ переживанія къ системѣ художественныхъ образовъ есть уже въ извѣстномъ смыслѣ путь символизма. Вторая система символовъ—внутренняя — опредѣляетъ собою только извѣстную группу художественныхъ произведеній: въ этой второй системѣ переживаніе эстетическое эквивалентно символу. Система символовъ такого рода—вся въ движеніи. Она является какъ бы живою тканью или, вѣрнѣе, систе-

мою силъ, единицы которой суть интуитивныя переживанія.

Ѳедоръ Сологубъ, какъ лирическій поэтъ, символистъ по преимуществу. Въ его творчествѣ нѣтъ посредствующихъ звеньевъ между переживаніемъ и образомъ. Его образы уже символы, потому что они не отдѣлимы отъ всей динамической системы, которая живетъ и движется по внутреннимъ музыкальнымъ законамъ души поэта. У Сологуба почти всегда отсутствуютъ аллегоріи и очень рѣдки метафоры. Онѣ не нужны ему: такъ точны его символы, эти непосредственно воплощенныя переживанія.

Символизму Ѳедора Сологуба соотвѣтствуетъ извѣстный, точно очерченный кругъ идей. Свое идейное credo поэтъ высказалъ однажды въ небольшой статьѣ, которую онъ назвалъ „Книгою совершеннаго самоутвержденія".

Въ этой краткой статьѣ Ѳедоръ Сологубъ дѣлаетъ послѣдніе выводы изъ принциповъ, провозглашенныхъ декадентами. Крайній индивидуализмъ приводитъ поэта къ самообожествленію. Изъ круга эстетическихъ категорій онъ перемѣщаетъ свое „Я" въ кругъ категорій религіозныхъ.

Но съ мудрымъ лукавствомъ поэтъ въ этой же статьѣ утверждаетъ „законъ тождества всякихъ противоположностей", и въ силу этого закона отводитъ отъ себя обвиненіе въ прямомъ самообожествленіи. „И поклоняйтесь Отцу Моему и Отцу вашему,—говоритъ онъ:—Отецъ Мой, и Я, и Духъ Мой—единое существо, единая и неизмѣнная причина всякаго явленія—ибо это Я, и только Я".

Въ символизмѣ Ѳедора Сологуба присутствуютъ (такъ же, какъ у Верлэна) элементы идеалистическіе и реалистическіе, но идеализмъ преобладаетъ въ творчеcтвѣ поэта. И онъ самъ опредѣленно указываетъ

на это въ „Книгѣ совершеннаго самоутвержденія“: „Вотъ Я обращаю взоры говоритъ онъ, — и явленія передо Мною, и преклоняю слухъ Мой къ слушанію многихъ. И, насладившись прелестью воплощеннаго мечтанія, отлагаю, скрываю, измѣняю, претворяю, являю иное въ томъ же и то же въ иномъ. Нѣтъ во Мнѣ измѣненія, но всякое измѣненіе—отъ Меня“.

И объ этомъ же онъ внятно говоритъ въ своихъ стихахъ:

Преодолѣвъ тяжелое коснѣнье
И долгій путь причинъ,
Я самъ—творецъ и самъ—свое творенье,
Безстрастенъ и одинъ.

И въ богоборчествѣ своемъ, символизируя въ Солнцѣ-Драконѣ начало, враждебное личности, поэтъ приписываетъ себѣ творческую первопричину:

Высоко я тебя поставилъ,
Свѣтло зажегъ, облекъ въ лучи,
Всемірной славою прославилъ,—
Но отъ склоненій не избавилъ,
И въ яркій жаръ твой я направилъ
Неотразимые мечи.

Но и здѣсь поэтъ оставляетъ неприкосновеннымъ законъ „совершенныхъ противоположностей“.

Два солнца горятъ въ небесахъ,
Посмѣнно возносятся лики
Благого и злого владыки,
То радость ликуетъ, то страхъ.
Драконъ сожигающій, дикій,
И Геліосъ, свѣтомъ великій,—
Два солнца въ моихъ небесахъ.

III.

Въ этой краткой статьѣ я говорю о лирикѣ Ѳедора Сологуба—только о лирикѣ.

Ѳедоръ Сологубъ не принадлежитъ къ числу тѣхъ поэтовъ, которые не устаютъ бродить по городамъ и селамъ, долинамъ и горамъ. Кажется, что уже не одну эпоху пережилъ онъ, и нѣтъ у него желанія любоваться смѣною красокъ и пестротою жизни. Онъ несетъ на своихъ плечахъ свинцовое бремя прошлыхъ дней, и „усталость“ его „выше горъ“: не для земли ея труды... Поэтъ не любитъ жизни, „бабищи румяной и дебелой“, и неслучайно въ его стихахъ почти отсутствуютъ красочные образы. Стихи его совершенны и прозрачны. Они напоминаютъ кристаллы по строгости своихъ линій. Если же вольною игрою онъ хочетъ вернуть міру его многоцвѣтность, онъ поднимаетъ „огненный, но свободный и холодный“ свой алмазъ. Такъ радугой магическаго камня поэтъ раздробляетъ „непреклонность слитныхъ зміевыхъ“ лучей.

Стихи Ѳедора Сологуба прозрачны и лунны. Поэтъ узналъ тайну луннаго свѣта и неустанно лелѣетъ мечту о ней. Одинокій онъ плыветъ на ладьѣ „въ безконечной тоскѣ бытія“ и надъ нимъ луна „подымаетъ печальный свой ликъ“, „молодая и прекрасная, безнадежно больная“, „безстрастная“ луна. И поэтъ не устаетъ воспѣвать ее:

Мечта души моей, полночная луна,
Скользишь ты въ облакахъ, ясна и холодна.
Я душу для тебя свирѣльную настроилъ,
И волны шумныя мечтами успокоилъ.

Такъ „мертвая луна“ вливаетъ медленно въ душу поэта „прохладный ядъ несбыточныхъ желаній“.

„Къ вѣщей тайнѣ, несказанной“ зоветъ ея „печальный и холодный свѣтъ“. И „данникъ ночей“ ворожитъ въ чарахъ лунныхъ. „Подъ непорочной луной“ онъ творитъ ночной обрядъ, призываетъ отроковъ и дѣвъ. „И тихіе напѣвы таинственно звучатъ. Стопами бѣ-

лыхъ ногъ едва колеблютъ струи, и волны, зыбляся у ногъ, звучатъ, какъ поцѣлуи".

Дыханіе луны на небѣ — какъ „дыханіе ладана" на землѣ. „Благовонный дымъ кадила" клубится у ногъ чародѣя, и ужъ видитъ онъ сквозь туманъ „нездѣшнія черты".

О, невѣдомая Сила,
О, Иной, о дивный, это—Ты.

Но кто шепчетъ поэту таинственныя слова и объ Иномъ „дивномъ", чьи „нездѣшнія черты" открываютъ тайну „безглагольно"? Кто Муза поэта—его Беатриче, Дульцинея, Божественная Дѣва? Какія любовныя томленія волнуютъ поэта? Когда-то онъ прошепталъ свое признанье:

Недотыкомка сѣрая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою,—
Помоги мнѣ, таинственный другъ.

Недотыкомка сѣрая—это одинъ изъ страшныхъ аспектовъ Прекрасной незнакомки. Въ предисловіи къ переводамъ Верлэна Ѳедоръ Сологубъ между прочимъ говоритъ: „Лирика на высочайшихъ ея высотахъ открываетъ роковую противорѣчивость и въ самомъ ея восторгѣ, неизбѣжность грѣхопаденія во всякомъ мыслимомъ мірозданіи... становится трагической героиней. Образъ Дульцинеи истончается—и умираетъ Дульцинея".

Но смерть Дульцинеи можетъ быть ея метаморфозой. Уже сама смерть, какъ невѣста, простираетъ свои блѣдныя руки. И обратно зыбкая присядка сѣрой недотыкомки нежданно преображается въ лунную пляску прекрасной очаровательницы, подобно тому какъ дебелая Альдонса въ глазахъ рыцаря становится прекраснѣйшей Дульцинеей.

Вотъ эта смѣна противоположныхъ аспектовъ, эта магическая метаморфоза, эта опасная игра съ огнемъ любви—воистину декадентство, съ которымъ надо бороться.

Въ идеалистическомъ символизмѣ Ѳедора Сологуба есть исходъ въ реальную мистику, но этотъ реализмъ не послѣднiй реализмъ. Рокъ судилъ поэту или—какъ онъ вѣритъ — его Я ему велѣло блуждать вѣчно въ астральныхъ кругахъ. Здѣсь онъ воистину нѣчто видитъ и знаетъ, но кто-то шутитъ надъ нимъ, непрестанно мѣняя личины.

Исходъ.

I.

Бѣлинскій писалъ въ „Отечественныхъ Запискахъ“ по поводу стиховъ Лермонтова: „Они поражаютъ душу читателя безотрадностью, безвѣріемъ въ жизнь и чувства человѣческія, при жаждѣ жизни и избыткѣ чувства... Нигдѣ нѣтъ пушкинскаго разгула на пиру жизни; но вездѣ вопросы, которые мрачатъ душу, леденятъ сердце... Да, очевидно, что Лермонтовъ поэтъ совсѣмъ другой эпохи, и что его поэзія—совсѣмъ новое звено въ цѣпи историческаго развитія нашего общества“ *). Надо согласиться съ характеристикой Лермонтова, какъ зачинателя новой культурной эпохи. Его отношеніе къ Пушкину, какъ ученика къ учителю, не исключаетъ той правды, что внутренній опытъ Лермонтова былъ уже иной природы. Въ душѣ поэта жилъ демонъ, котораго не знали люди пушкинскаго времени. Какъ будто Лермонтовъ унаслѣдовалъ что-то тайное отъ

*) В. Бѣлинскій. Сочиненія VI т., стр. 23. Изд. 1902 г.

своего предка, шотландскаго рыцаря Томаса Лермонта, жившаго въ XIII в. и получившаго извѣстность вѣдуна и прозорливца. Владиміръ Соловьевъ отмѣтилъ сходство нашего поэта съ древнимъ чародѣемъ: этотъ таинственный обитатель замка Эрсильдонъ, странно окончившій свою жизнь (два бѣлыхъ оленя увели его въ царство фей), этотъ Ѳома Риѳмачъ, съ его печальными любовными пѣснями, мрачными предсказаніями и роковымъ концомъ, былъ предтечею Лермонтова. И самъ Лермонтовъ чувствовалъ таинственную связь своей судьбы съ легендой о древнемъ пѣвцѣ Шотландіи. Въ стихотвореніи „Желаніе" (1831 г.) Лермонтовъ мечтаетъ вернуться на Западъ. „Зачѣмъ я не птица, не воронъ степной?"—восклицаетъ поэтъ. Онъ хочетъ своимъ крыломъ смахнуть пыль съ наслѣдственнаго щита и заржавленнаго меча, задѣть струну шотландской арфы, но...

Послѣдній потомокъ отважныхъ бойцовъ
Увядаетъ средь чуждыхъ снѣговъ...
Я здѣсь былъ рожденъ, но нездѣшній душой..

Явно, что Шотландія для поэта ужъ миѳъ, это — „нездѣшняя страна", таинственный парадизъ, гдѣ змѣй искуситель, демонъ великолѣпный соблазняетъ и обольщаетъ и гдѣ послушные волѣ демона бѣлые олени уводятъ смѣльчака въ царство фей.

Связь Лермонтова съ культурой Запада была болѣе стихійной, непосредственной и прочной, чѣмъ связь Жуковскаго съ западнымъ романтизмомъ. Жуковскій собиралъ медъ съ цвѣтовъ, не имъ лелѣянныхъ. Лермонтовъ носилъ въ своей душѣ всѣ сѣмена ядовитыхъ растеній, ароматомъ которыхъ дышалъ Байронъ и другіе избранные европейцы.

Славянскій „избытокъ чувствъ" и варварская „жажда

жизни“, о которыхъ говоритъ Бѣлинскій, сочетались въ душѣ Лермонтова съ переживаніями, характерными для европейской культуры: здѣсь и „безотрадность“, и „безвѣріе“, и тѣ „вопросы, которые мрачатъ душу и леденятъ сердце“.

То, что Бѣлинскій назвалъ въ Пушкинѣ „разгуломъ на пиру жизни“, въ сущности было лишь страстнымъ желаніемъ захватить торопливо возможно больше цѣнностей. Это была молодость и сила націи. Въ Лермонтовѣ уже не было пушкинской молодости. Въ Лермонтовѣ уже поетъ свою пѣсню древній демонъ утомленной культуры. Но Бѣлинскій былъ правъ, утверждая, что поэзія Лермонтова „совсѣмъ новое звено въ цѣпи историческаго развитія нашего общества“: для насъ, для Россіи, Лермонтовъ былъ „новымъ звеномъ“, былъ зачинателемъ новой—скажемъ—индивидуалистической культуры.

Лермонтовъ былъ первымъ послѣдовательнымъ индивидуалистомъ въ русской лирикѣ; онъ первый заболѣлъ этой западнической болѣзнью. И поэтъ не разъ дѣлалъ признанія въ этомъ смыслѣ:

Я въ мірѣ не оставлю брата;
И тьмой и холодомъ объята
Душа усталая моя.

Лермонтовъ, этотъ „плѣнный рыцарь“, самъ называлъ высокія стѣны, отдѣлявшія его отъ міра, своимъ „каменнымъ панцыремъ“ и чугунныя двери темницы своимъ „щитомъ“...

Смерть, какъ пріѣдемъ, подержитъ мнѣ стремя;
Слѣзу, и сдерну съ лица я забрало.

Поэтъ и „безплотное видѣнье“, его таинственная возлюбленная, „какъ враги, избѣгали признанья и встрѣчи“.

Тамара въ плѣну демона. И она должна была отдаться очаровательному искусителю, когда онъ шепталъ ей:

Люблю тебя нездѣшней страстью,
Какъ полюбить не можешь ты:
Всѣмъ упоеньемъ, всею властью
Безсмертной мысли и мечты.

И она отдалась, повѣривъ въ „нездѣшнюю страсть“ и „безсмертную мысль“ Демона, этого единственнаго миѳа, созданнаго уединенной душой. Лермонтова убили, но неумирающій духъ лирики ищетъ вновь и вновь воплощенія для тѣхъ переживаній, которыя запечатлѣлись въ творчествѣ поэта. Оправданіе индивидуализма — на путяхъ поэзіи символической. Такимъ избранникомъ является Тютчевъ. Исходя изъ переживаній индивидуальныхъ, уединенныхъ, Тютчевъ сумѣлъ однако построить прочный мостъ къ универсальному и объективному: онъ былъ первымъ русскимъ символистомъ. Послѣ смерти Лермонтова Тютчевъ жилъ болѣе четверти вѣка, открывая въ часы прозрѣній „міръ таинственныхъ духовъ“. Его душа воистину — „элизіумъ тѣней... Тѣней безмолвныхъ, свѣтлыхъ и прекрасныхъ“...

Тютчевъ первый открылъ прямой путь отъ переживанія къ символу, отъ міра индивидуума къ объективному и реальному міру. Въ символизмѣ Тютчева впервые открывается тождество личности и сокровенной res. Маска индивидуализма сброшена съ лица настойчиваго міро-испытателя. Правда, въ творчествѣ Тютчева раскрывается сокровенный міръ не въ его строѣ и ладѣ, а въ его хаосѣ, но самый хаосъ поетъ и звучитъ какъ бы въ предчувствіи своего преображенія.

Послѣ Тютчева предстала задача найти новую систему символовъ для построенія моста черезъ иную бездну. Разрѣшеніе этой задачи выпало на долю не-

многихъ избранныхъ. Къ числу этихъ избранныхъ принадлежалъ Фетъ.

Поэтъ уже постигъ, что „прозрачна огней безконечность“ и „доступна вся бездна эѳира“.

И неподвижно на огненныхъ розахъ
Живой алтарь мірозданья курится;
Въ его дыму, какъ въ творческихъ грезахъ,
Вся сила дрожитъ и вся вѣчность снится.

И все, что мчится по безднамъ эѳира,
И каждый лучъ, плотской и безплотный,—
Твой только отблескъ, о солнце міра,
И только сонъ—только сонъ мимолетный.

Фетъ уже постигалъ міръ въ его гармоніи: поэтъ воздвигъ живой алтарь на огненныхъ розахъ и не уставалъ молиться Солнцу Міра. Но реализмъ не преобладалъ однако въ творчествѣ Фета, и нерѣдко лирикъ возводилъ въ „перлъ созданья“ свою субъективную идеалистическую мечту.

II.

Индивидуализмъ Лермонтова и символизмъ Тютчева, Фета и Владиміра Соловьева проложили дорогу новымъ кладоискателямъ въ странѣ чистой лирики. Герольдъ любви и солнца Бальмонтъ, задумчивый и суевѣрный Иванъ Коневской, Александръ Добролюбовъ, сумѣвшій пожертвовать собою, и, наконецъ, одинокій, многодумый и загадочный Ѳедоръ Сологубъ—вотъ поэты, лелѣявшіе въ теченіе послѣднихъ лѣтъ думу, любовь и печаль русскаго человѣка.

Отъ романтическаго индивидуализма Лермонтова до декадентскаго индивидуализма Ѳедора Сологуба — сколько здѣсь шаткихъ ступеней, сколько переживаній, опасныхъ и мудрыхъ! И какая преемственность. Какъ

явно развитіе основное лирической темы любви и смерти. Строгая, едва ли не математическая точность. И это понятно: если строится великое зданіе, какъ надо измѣрять и разсчитывать, чтобы не погубить плана единаго Архитектора! И вотъ декадентъ, который, казалось бы, безнадежно одинокъ, является въ общемъ планѣ необходимымъ звеномъ, послѣднимъ камнемъ на высшей точкѣ храма.

Въ лирикѣ Бальмонта темный и таинственный тютчевскій пантеизмъ неожиданно загорается разнообразными огнями; расцвѣтаетъ цѣлый міръ созвучій; лирикъ спѣшитъ подѣлиться съ нами своимъ богатствомъ, но оно такъ велико, что подчасъ мастеръ не въ силахъ овладѣть своимъ даромъ; уже нельзя требовать отъ него безукоризненной чеканки стиха; сѣмена поэзіи даютъ ростки, едва коснувшись земли, и тотчасъ съ первымъ порывомъ вѣтра летятъ прочь, „напоминая тропическихъ бабочекъ или, быть можетъ, превращаясь въ нихъ". Таковы махровые стихи Бальмонта, этого беззавѣтнаго и вѣчно юнаго лирика.

Въ творчествѣ Бальмонта лирика является обнаженной. Она не защищена доспѣхами раздумій, какъ у Баратынскаго, — мерцаніемъ вечернихъ огней, какъ у Фета, — чарами глухонѣмыхъ демоновъ, какъ у Тютчева,—магическимъ кругомъ, какъ у Ѳедора Сологуба...

Бальмонтъ даже въ несовершенныхъ произведеніяхъ своихъ всегда остается лирикомъ до конца, подобно тому, какъ Донъ-Кихотъ всегда остается до конца рыцаремъ.

Бальмонтъ, подобно Донъ-Кихоту, всегда готовъ погибнуть за дѣло любви и всегда беззащитенъ, какъ герой Ламанча.

„Горящія зданія" открываются сонетомъ „Крикъ часового": поэтъ на стражѣ:

На завтра бой. Поспѣшенъ бѣгъ минутъ.
Всѣ спятъ. Все спитъ. И пусть. Я—вѣрный—тутъ.

Но было бы непростительнымъ легкомысліемъ всегда довѣряться лирику. Правда, онъ хочетъ „кинжальныхъ словъ и предсмертныхъ восклицаній“, но слова и восклицанія нерѣдко такъ и остаются словами и восклицаніями.

Пантеизмъ, опредѣлявшій собою лишь извѣстный моментъ въ міроотношеніи Тютчева, пріобрѣтаетъ у Бальмонта особенное значеніе. Пантеистическія настроенія получаютъ новое освѣщеніе.

Поэзія Бальмонта не эзотерична. И это вовсе не недостатокъ его поэзіи: Бальмонтъ по существу не можетъ быть эзотериченъ и замкнутъ. Бальмонтъ—лирикъ для всѣхъ.

Бальмонтъ пришелъ въ міръ, чтобы видѣть Солнце и быть какъ Солнце. Но онъ хочетъ быть со всѣми и во всемъ.

Будемъ какъ Солнце! Забудемъ о томъ,
Кто насъ ведетъ по пути золотому,
Будемъ лишь помнить, что вѣчно къ иному,
Къ новому, къ сильному, къ доброму, къ злому,
Ярко стремимся мы въ снѣ золотомъ.

И любовь Бальмонта всенародна. Онъ не ищетъ уединенія. И даже о тайнахъ „зачарованнаго грота“ онъ разсказываетъ въ стихахъ своихъ подробно, какъ будто бы приглашая всѣхъ извѣдать ихъ.

Я съ каждымъ могу говорить на его языкѣ...

Таковъ Бальмонтъ. Все могущество и вся слабость лирики—въ Бальмонтѣ.

Свою книгу стиховъ „Будемъ какъ Солнце“ Бальмонтъ назвалъ книгою символовъ. И, конечно, это утвержденіе точно: Бальмонтъ на путяхъ символизма. Но символизмъ его раскрывается не въ синтетическомъ

процессѣ, какъ у Тютчева, Фета и Владиміра Соловьева, а въ процессѣ распада; отдѣльные символы уже не сочетаются въ систему, а блестятъ на солнцѣ, „какъ драгоцѣнные камни, разсыпанные щедрой, но небрежной рукой". Въ этомъ смыслѣ онъ декадентъ, несмотря на общедоступность его лирики. Впрочемъ, быть можетъ, здѣсь даже нѣтъ противорѣчія. Пока декадентство не замыкаетъ себя въ кругъ магическихъ опытовъ, оно является достояніемъ всѣхъ, кто причастенъ нашей раздробленной культурѣ.

Мгновенный, множественный и прерывистый характеръ переживаній опредѣляетъ собою ту ступень декадентства, на которую поднялся Бальмонтъ.

Но, независимо отъ отношенія Бальмонта къ старшимъ и младшимъ братьямъ по лирѣ, нельзя не восхищаться его геніемъ.

Бальмонтъ всегда искрененъ до конца и тогда, когда онъ говоритъ правду, и тогда, когда онъ лжетъ. Подобно средневѣковому рыцарю, онъ оставилъ даму своего сердца гдѣ-то въ отдаленномъ замкѣ и скитается по міру, непрестанно ей измѣняя, но въ сердцѣ своемъ онъ тайно лелѣетъ ея образъ и, если надо будетъ, онъ умретъ за нее.

III.

Совсѣмъ въ иномъ смыслѣ можно назвать поэтомъ „для всѣхъ" Валерія Брюсова. Прежде всего потому, что этотъ популярный поэтъ никогда не былъ причастенъ чистой лирикѣ. Это стало явнымъ особенно теперь, когда онъ самъ подвелъ итоги своей шестнадцатилѣтней стихотворческой дѣятельности, выпустивъ въ двухъ томахъ „собраніе стиховъ".

Валерій Брюсовъ—поэтъ для всѣхъ вопреки своему

желанію. Бальмонтъ вѣчно обращается къ міру и жаждетъ сліянія съ нимъ. Не таковъ Брюсовъ. Въ одномъ изъ лучшихъ своихъ стихотвореній онъ раздумываетъ о желанномъ одиночествѣ:

Отступи, какъ отливъ, все дневное, пустое волненье.
Одиночество, стань, словно мѣсяцъ, надъ часомъ моимъ.

Но, несмотря на это, онъ не нашелъ одиночества и сдѣлался поэтомъ для всѣхъ. Онъ сдѣлался поэтомъ для всѣхъ въ силу опредѣленности и ясности своихъ настроеній, потому что ничто такъ не плѣняетъ большинства, какъ точная ограниченность переживаній. Бальмонта любятъ безсознательно. Поэзія Брюсова — всегда програмная поэзія. И вотъ эта програмность плѣняетъ и покоряетъ большинство, всѣхъ тѣхъ, кому недоступна поэзія непрограмная. Кто знаетъ и умѣетъ любить Тютчева, Фета и Владиміра Соловьева?

Почти никто. Но Брюсова знаютъ всѣ, и каждый считаетъ своимъ долгомъ „признать" этого поэта.

Програмность въ поэзіи соблазняетъ такъ же, какъ и въ музыкѣ. Извѣстно противорѣчіе, къ которому пришли Вагнеръ и Берліозъ при толкованіи третьей (героической) симфоніи Бетховена: Вагнеръ въ третьей части симфоніи слышитъ что-то свѣтлое и мощное, веселую забаву и охоту, а Берліозъ слышитъ въ этой же части отзвуки похоронной игры; въ четвертой части, по мнѣнію Вагнера, торжествуетъ любовь, а по мнѣнію Берліоза, въ этой же четвертой части звучатъ слезы о погибшемъ героѣ. Природа поэзіи всегда музыкальна, и сущность ея опредѣляется вовсе не програмностью, но то, что явно въ области чистой музыки—ненужность разсудочнаго толкованія,—то спорно и неясно въ области поэзіи.

И простодушный читатель всегда обольщается общедоступностью разсудочнаго содержанія того или иного

поэтическаго произведенія, даже не подозрѣвая тѣхъ истинныхъ или мнимыхъ цѣнностей, запечатлѣть которыя мечталъ поэтъ.

Брюсовъ—не лирикъ, потому что никогда и нигдѣ онъ не жертвуетъ собой. Если Бальмонтъ всегда беззащитенъ, Брюсовъ въ стихахъ своихъ почти всегда во всеоружіи. Онъ даже изнемогаетъ подъ бременемъ литературныхъ доспѣховъ: вы найдете въ его поэзіи и ту самую броню, какую ковали для себя Баратынскій и Жуковскій, и тотъ нѣсколько фальшивый паѳосъ, которымъ проникнуты строки Верхарна, и даже темы, которыя были намѣчены Мережковскимъ и Минскимъ въ тѣ дни, когда впервые русскіе лирики заинтересовались ницшеанствомъ и бодлэріанствомъ.

Но главное оружіе Брюсова—это декадентская идеологія. Поэтъ вооружился всѣми шпагами, пушками и разрывными снарядами, которые изготовили декаденты за послѣднія два-три десятилѣтія. Онъ запомнилъ всѣ совѣты завоевателей „новаго“ искусства, но, къ сожалѣнію, не всѣми сумѣлъ воспользоваться. Не сумѣлъ онъ воспользоваться и завѣтомъ Верлэна—„De la musique avant toute chose“, хотя, конечно, счелъ нужнымъ поставить эти слова эпиграфомъ къ своимъ „Вечеровымъ пѣснямъ“.

Стихи Брюсова—прекрасная литература.

Въ его творчествѣ много изящества, труда и остроумія. Брюсовы нужны. Это—тѣ эклектики, которые своимъ собственнымъ примѣромъ показываютъ, какъ надо учиться у классиковъ.

Обращаясь къ существу поэзіи Брюсова, мы находимъ въ ней всѣ элементы идеалистическаго искусства. Наблюдатель и созерцатель даннаго эмпирическаго міра, онъ никогда не пытается раздвинуть завѣсу Майи. Но, какъ поэтъ, онъ не можетъ, конечно, ограничиться поверхностнымъ внѣшнимъ реализмомъ: въ своихъ

лучшихъ вещахъ онъ проецируетъ въ идеальномъ мірѣ рядъ воистину художественныхъ образовъ.

Я говорю „образовъ“, а не символовъ, потому что въ творчествѣ Брюсова нѣтъ того лирическаго паѳоса, присутствіе котораго необходимо въ метаморфозѣ переживанія, когда послѣднее является какъ воплощенный символъ.

Прислушайтесь къ стихамъ Брюсова. Никогда и нигдѣ поэтъ не говоритъ шопотомъ: какъ будто онъ не знаетъ тѣхъ словъ, произносить которыя во всеуслышаніе невозможно. Лирикъ долженъ знать эти тихія слова. Даже „музыкальныя“ Вечеровыя пѣсни написаны Брюсовымъ почти въ той же манерѣ, въ какой и всѣ прочіе его стихи. Поэтъ всегда обращается не къ своей Единой Возлюбленной, а ко всѣмъ, къ площади. Не случайно лучшую свою книгу Брюсовъ назвалъ „Urbi et Orbi“. Брюсовъ—поэтъ-трубачъ. Декадентская идеологія его стиховъ лишь внѣшнимъ образомъ связана съ его дарованіемъ, по существу не лирическимъ, а публичнымъ.

IV.

Публичность однако ничего общаго не имѣетъ съ всенародностью,—какъ площадь не то же, что хороводъ. Брюсовъ не уединенный лирикъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ далекъ и чуждъ тѣмъ переживаніямъ, которыя возникли въ жизни и поэзіи послѣ банкротства индивидуалистическихъ идеологій. Вѣстникъ новыхъ умонастроеній, поэтъ Вячеславъ Ивановъ, представляетъ собою полную противоположность Брюсову. Его первая книга лирики „Кормчія звѣзды“ ввела его въ сенакль современныхъ декадентовъ, но въ этой книгѣ заключался уже ядъ, который неизбѣжно дол-

женъ былъ разложить декадентство. Этотъ поэтъ, малодоступный для широкихъ круговъ нашей интеллигенціи, по существу утверждаетъ свою непосредственную связь съ націей и воплощаетъ въ своей лирикѣ переживанія общенародныя. Такова иронія исторіи: до времени народъ не узнаетъ своего пѣвца, чтобы въ урочный часъ признать его выразителемъ своихъ стремленій.

Брюсовъ не націоналенъ: французская школа увела его далеко прочь отъ путей, по которымъ шелъ Тютчевъ. Творчество Вячеслава Иванова рождается и растетъ въ кругѣ тютчевскихъ переживаній и предчувствій.

Вотъ стихотвореніе „Разсвѣтъ", тютчевское по складу, но уже свободное отъ страха и ужаса передъ „бездной обнаженной":

Какъ и шаги звучатъ волшебно
И стукъ колесъ во тьмѣ ночей.
И какъ впереніе враждебно
Слѣпыхъ предутреннихъ очей.

Все, дрогнувъ, вдругъ отяжелѣло.
Къ ярму и тяготѣ спѣша,
Въ свое дневное входитъ тѣло
Ночная вольная душа.

Что-то новое дано поэту, и уже властно слушаетъ онъ ночные голоса.

Поэтъ какъ бы гадаетъ „по звѣздамъ" о судьбѣ народа, и его „ночная вольная душа" поетъ въ ладъ съ національной стихіей, зовущей насъ на путь религіозно-общественныхъ дѣйствій. Въ рокотѣ валовъ національной стихіи слышится голосъ извѣчной Красоты:

—„Тайна мнѣ самой и тайна міру,
Я, въ моей обители земной,
Се, гряду по свѣтлому эѳиру:
Путникъ, зрѣть отнынѣ будешь мной.

Кто мой ликъ узрѣлъ,
Тотъ навѣкъ прозрѣлъ—
Дольный міръ навѣкъ предъ нимъ иной".

Явно, что голосъ Грядущей по свѣтлому эѳиру влечетъ путника по той тропѣ, по которой шли Тютчевъ и Владиміръ Соловьевъ; явно, что основной темой поэзіи и жизни новаго міроиспытателя будетъ паѳосъ реалистическаго символизма. Вячеславъ Ивановъ уже внѣ круга идеалистическихъ символовъ.

Весь міръ, и въ частности національный міръ, предстаетъ какъ система реальныхъ символовъ, и поэтъ, какъ астрологъ, читаетъ вѣщую книгу:

„Гласи народу, астрологъ,
И кинь свой кличъ съ высокой башни:
На села сирыя, на чахнущія пашни
Доколь небесный гнѣвъ налегъ?

—„Чредой уставленной созвѣздья
На землю сводятъ мечъ и миръ:
Ихъ вѣчное ярмо склонитъ живущій міръ
Подъ знакъ Безумья и Возмездья.

„Дохнетъ Неистовство изъ бездны темныхъ силъ
Туманомъ ужаса, и помутится разумъ,—
И вы воспляшете, всѣ обезумѣвъ разомъ,
На свѣжихъ рытвинахъ могилъ.

„И страсть васъ ослѣпитъ, и гнѣва отъ любви
Не отличите вы въ ихъ яромъ искаженьѣ:
Вы будете плясать—и, павъ въ изнеможеньѣ,
Всѣ захлебнуться вдругъ возжаждете въ крови.

Бьетъ часъ великаго Возмездья.
Вѣсы нагнетены и чаша золъ полна...
Блаженъ безумьемъ жрецъ. И, чья душа полна,—
Пусть будетъ палачомъ... Такъ говорятъ созвѣздья".

Такъ возвышаетъ свой пророческій голосъ поэтъ и въ силу этого порываетъ свою связь съ безстраст-

нымъ парнасомъ. Это ужъ голосъ завтрашней культуры—предчувствіе возрожденія, несмотря на мрачный „часъ великаго Возмездья“.

Есть въ современности и другіе признаки нашего культурнаго возрожденія: молодые художники страстно изучаютъ фольклоръ, мечтая найти связь между своимъ индивидуальнымъ творчествомъ и стихійнымъ творчествомъ народа: Алексѣй Ремизовъ, авторъ „Лимонаря“ и „Посолони“, и Сергѣй Городецкій съ его пѣснями, посвященными Перуну и Ярилѣ, на путяхъ исканій новаго реализма.

V.

Эстетическая тема, поставленная декадентствомъ, разрѣшена. Крайній индивидуализмъ нашелъ совершенное художественное воплощеніе: идеологія декадентства получила гносеологическое и метафизическое оправданіе.

Но то, что казалось недавно мятежомъ противъ мертвыхъ формъ и догматовъ академической и народнической традиціи, становится въ наше время злѣйшей реакціей. Вопреки исторической логикѣ руское декадентство превращается въ парнасъ.

Но русская культура слишкомъ еще молода, чтобы почить на парнасскихъ лаврахъ. Внутри декадентскаго сенакля начинается явное разложеніе. И внѣ парнаса возникаетъ движеніе, новое по духу, революціонное по существу...

Однимъ изъ зачинателей этого движенія является Сергѣй Городецкій.

Его душа рождена „въ тьмѣ отдаленія“, „въ гулкой пещерности“, но судьба уже лелѣетъ дѣтство его „подъ солнцемъ безпечальнымъ“:

Оно осталось зоркимъ окомъ
Надъ застывающей землей,
И дышитъ въ пламени высокомъ
Въ лицо вселенной молодой.

Это новый откликъ на призывъ Бальмонта: „Будемъ какъ Солнце“.—Но то, что въ творчествѣ Бальмонта было прямымъ слѣдствіемъ „западническихъ“ переживаній, то въ поэзіи Городецкаго становится стихійно-національнымъ.

Сергѣй Городецкій—плоть отъ плоти земли русской. Онъ пришелъ къ намъ изъ глубины древнихъ полей во всемъ великолѣпіи языческаго варварства и сумѣлъ не потеряться, не погибнуть среди стѣнъ нашего „западническаго“ города. Въ этомъ сила и чары поэзіи Городецкаго. Стихійно-національный элементъ его творчества не превращается въ славянофильскій романтизмъ. Наоборотъ: поэтъ приходитъ къ намъ изъ глубины славянства для того, чтобы разложить костры на берегахъ сѣвернаго города, какъ огненные знаки, какъ маяки для кораблей, плывущихъ къ намъ съ Запада.

Наши ницшеанцы и бодлэріанцы были туристами по Европѣ и, возвращаясь, привозили въ Москву готовыя формулы изъ маленькихъ парижскихъ и мюнхенскихъ кабачковъ. Эти формулы заучили наизусть гимназисты. И теперь непрестанно выходятъ сборники „совершенныхъ“ стиховъ, содержаніе которыхъ исчерпывается декадентскимъ трафаретомъ.

Стихи Сергѣя Городецкаго—какъ это ни странно въ наше время торжествующей техники — далеко несовершенны, а иногда даже явно небрежны, и тѣмъ не менѣе они въ тысячу разъ драгоцѣннѣе безукоризненныхъ стишковъ молодыхъ людей, воспитанныхъ въ теплицахъ московскаго парнаса.

Сергѣй Городецкій какъ бы склоняется подъ бременемъ, которое судьба возложила на него. Поэту надо

разсказать всѣ сказки, повѣдать всѣ тайны, допѣть пѣсни, недопѣтыя древними... И поэтъ сознаетъ и силу, и слабость свою:

Я разсказалъ, косноязычный,
Природы яростную глушь.
И былъ отраденъ необычный
Мой быстрый стихъ для яркихъ душъ;

Я разсказалъ наивнымъ слогомъ
Святой причастіе любви
И промолчалъ о тайномъ многомъ,
Сокрытомъ въ плоти и крови.

Я разсказалъ безсвязной рѣчью
Народа сильнаго бѣду,
Взманивши гордость человѣчью
Сорвать желѣзную узду...

Правда, поэтъ обѣщаетъ „поднять новый голосъ", заговорить „цѣломудреннымъ" и „точнымъ" языкомъ, внятнымъ для всѣхъ, но обѣщанія эти пока еще не исполнены въ полной мѣрѣ. Но и въ несовершенныхъ стихахъ своихъ Сергѣй Городецкій всегда поэтъ— „волею Божіей", и надо умѣть любить его юный, но уже вѣщій голосъ.

Поэзія Сергѣя Городецкаго—поэзія символическая, и въ символахъ его совершенно отсутствуютъ элементы идеалистическіе: никогда Городецкій не плачетъ надъ вымыслами, никогда не утѣшаетъ себя иллюзіями. Городецкій—реалистъ: съ мудрою наивностью разсказываетъ онъ о тайнахъ жизни. Онъ знаетъ, какъ рождаются боги, какъ „жрицы десятой весны" своею кровью освящаютъ таинственный курганъ, гдѣ воздвигается Ярила:

И кровавился стволъ,
Принимая лицо.
Вотъ черта—это носъ,
Вотъ дыра—это глазъ.

Въ тѣло разъ,
Въ липу два.
Покраснѣла трава,
Заалѣлся откосъ,
И у ногъ
Въ красныхъ пятнахъ лежитъ
Новый богъ.

Но Сергѣй Городецкій не только пѣвецъ Ярилы и Перуна: поэтъ приходитъ въ современный городъ, чтобы подслушать таинственные вздохи и безумныя слова въ углахъ и вертепахъ. Въ надеждѣ на Дикую Волю, съ горящимъ сердцемъ, бродитъ онъ по улицамъ и площадямъ, и ему чудятся вездѣ томленія и шопотъ— предчувствія небывалаго мятежа.

Въ своихъ городскихъ стихахъ поэтъ является ученикомъ Некрасова: но въ печальныя пѣсни вплетаются напѣвы бунта. И есть у поэта таинственная спутница, влекущая его по труднымъ лѣснымъ путямъ.

И поэтъ неустанно обращается къ ней:

Ты прошла по этимъ странамъ,
Ты зажгла мои лѣса;
Ты окутала туманомъ
Золотыя небеса;
Ты овѣяла дурманомъ
Дикой воли голоса.

Но настанетъ мигъ, развѣется туманъ, поэтъ увидитъ лицо своей безсмертной подруги и „голоса дикой воли“ прозвучатъ стройно, въ ладъ ея вѣчной пѣснѣ.

Снѣжная Дѣва.

„Онъ напрягалъ зрѣніе и видѣлъ только, какъ леталъ снѣгъ и какъ снѣжинки явственно складывались въ разныя фигуры: то выглянетъ изъ потемокъ бѣлая смѣющаяся рожа мертвеца, то проскачетъ бѣлый конь, а на немъ амазонка въ кисейномъ платьѣ, то пролетитъ надъ головою вереница бѣлыхъ лебедей“...

Антонъ Чеховъ.

I.

Жуковскій, Фетъ и Владиміръ Соловьевъ — вотъ ближайшіе учителя Александра Блока. Явно, что романтизмъ Блока сродни романтизму Жуковскаго, тема любовныхъ стиховъ напоминаетъ иногда тему „Вечернихъ Огней“, а „Прекрасная Дама“—одинъ изъ аспектовъ соловьевской „Дѣвы Радужныхъ Воротъ“, этой древней мечты гностиковъ.

Внимательное чтеніе такихъ стиховъ Фета, какъ „Во снѣ“, „Въ лѣса безлюдной стороны...“, „Вчера я шелъ по залѣ освѣщенной...“, „Какъ трудно повторять живую красоту...“, оказало вліяніе на творчество молодого поэта, вліяніе непосредственное—и по существу. Здѣсь—та же мелодія, то же томленіе.

И въ рядѣ иныхъ стиховъ Фета мы слышимъ звуки, исполненные той же печальной влюбленности: „Томительно-призывно и напрасно...“, „Когда мои мечты за гранью прошлыхъ дней...“, „Напрасно, дивная, смѣшавшися съ толпою...“. Правда, Блокъ создалъ новый, уже не фетовскій ритмъ, но сущность мелодіи еще звучитъ попрежнему:

Такъ. Неизмѣнно все, какъ было.
Я въ старомъ ласковомъ бреду.
Ты для меня остановила
Временъ живую череду...

И я пришелъ плющомъ вѣнчанный,
Какъ въ юности,—къ истокамъ рѣкъ.
И надъ водой, за мглой туманной—
Мнѣ улыбнулся тотъ же брегъ.

И тѣ же явственные звуки
Меня зовутъ изъ камыша.
И тѣ же матовыя руки
Провидитъ вѣщая душа.

И, конечно, не одни русскіе поэты вліяли на творчество Александра Блока: міръ нѣмецкихъ романтиковъ—и прежде всего Гофмана—чаровалъ душу поэта. И великій сказочникъ Андерсенъ научилъ многому и много тайнъ открылъ лирику.

Признанія поэта въ новой его книгѣ „Земля въ снѣгу“ иногда странно созвучны съ фантастикой Андерсена. Изъ-подъ маски „Снѣжной Дѣвы“, воспѣтой Александромъ Блокомъ, неожиданно глядятъ на насъ то холодные глаза андерсеновской „Дѣвы Льдовъ“, овладѣвшей Руди, то глаза „Снѣжной королевы“, похитившей мальчика Кая.

И судьба поэта не напоминаетъ ли судьбу этихъ сказочныхъ смѣльчаковъ?

Вьюга пѣла.
И кололи снѣжныя иглы.
И душа леденѣла.
Ты меня настигла.

Ты запрокинула голову въ высь.
Ты сказала:—Глядись, глядись,
Пока не забудешь
Того, что любишь.

Мальчика Кая похитила Снѣжная Королева. Это была высокая, стройная, прекрасная женщина.

— Славно проѣхались!—сказала она.—Но ты совсѣмъ замерзъ? Полѣзай ко мнѣ въ шубу!

И, посадивъ мальчика къ себѣ въ сани, она завернула его въ свою шубу; Кай словно опустился въ снѣжный сугробъ.

— Все еще мерзнешь?—спросила она, и поцѣловала его въ лобъ.

Въ снѣжной маскѣ, рыцарь милый,
Въ снѣжной маскѣ ты гори!
Я ль не пѣла, не любила,
Поцѣлуевъ не дарила
Отъ зари и до зари?

„У! Поцѣлуй ея былъ холоднѣе льда, пронизалъ его холодомъ насквозь и дошелъ до самаго сердца, а оно и безъ того уже было наполовину ледянымъ. Одну минуту Каю казалось, что вотъ-вотъ онъ умретъ, но, нѣтъ, напротивъ, стало легче, онъ даже совсѣмъ пересталъ зябнуть“.

„Снѣжная королева поцѣловала Кая еще разъ, и онъ позабылъ и Герду, и бабушку, и всѣхъ домашнихъ“.

Я всѣхъ забылъ, кого любилъ,
Я сердце вьюгой закрутилъ,
Я бросилъ сердце съ бѣлыхъ горъ,
Оно лежитъ на днѣ!

— Больше я не буду цѣловать тебя!—сказала она.— А не то зацѣлую до смерти!

Въ тотъ же мигъ Снѣжная королева взвилась съ нимъ на темное свинцовое облако, и они понеслись.

И мгла заломила руки,
Заломила руки въ высь.
Ты опустила очи,
И мы понеслись.

„Буря выла и стонала, словно распѣвала старинныя пѣсни; они летѣли надъ лѣсами и озерами, надъ морями и твердой землей, дули холодные вѣтры, выли волки, сверкалъ снѣгъ, летали съ крикомъ черные вороны, а надъ ними сіялъ большой ясный мѣсяцъ. На него смотрѣлъ Кай всю долгую-долгую зимнюю ночь,— днемъ онъ спалъ у ногъ снѣжной королевы“.

Вѣтеръ звалъ и гналъ погоню,
Черныхъ масокъ не догналъ...
Были вѣрны наши кони,
Кто-то бѣлый помогалъ...

Заметалъ снѣгами сани,
Коней иглами дразнилъ,
Строилъ башни изъ тумана,
И кружилъ, и пѣлъ въ туманѣ,
И изъ снѣжнаго бурьяна
Окомъ темнымъ сторожилъ.

Но вотъ любовники въ снѣжномъ городѣ.

„Стѣны чертоговъ Снѣжной королевы создала метель, окна и двери были продѣланы буйными вѣтрами“.

Сотни огромныхъ залъ, освѣщенныхъ сѣвернымъ сіяніемъ... Тамъ посреди озера стоитъ тронъ Снѣжной Дѣвы и у ногъ ея поэтъ—этотъ сказочный мальчикъ Кай...

„Кай совсѣмъ посинѣлъ, почти почернѣлъ отъ холода, но не замѣчалъ этого: поцѣлуи Снѣжной Коро-

левы сдѣлали его нечувствительнымъ къ холоду, да и самое сердце его было кускомъ льда. Кай возился съ плоскими остроконечными льдинами, укладывая ихъ на всевозможные лады. Есть вѣдь такая игра—складываніе фигуръ изъ деревянныхъ дощечекъ, которая называется „китайскою головоломкою". Кай тоже складывалъ разныя затѣйливыя фигуры, но изъ льдинъ, и это называлось „ледяной игрой разума". Въ его глазахъ эти фигуры были чудомъ искусства, а складываніе ихъ—занятіемъ первой важности.

Это происходило отъ того, что въ глазу у него сидѣлъ осколокъ волшебнаго зеркала. Онъ складывалъ изъ льдинъ и цѣлыя слова, но никакъ не могъ сложить того, что ему особенно хотѣлось,—слова „вѣчность".

II.

Прекрасная Дама, Незнакомка и Снѣжная Дѣва—это все образы единой сущности. И забвеніе прошлаго, забвеніе прошлой иной любви не есть измѣна. Но то, что забыто, забыто невозвратно.

Такъ надо. Изъ острыхъ льдинъ нельзя сложить слово „вѣчность", но тайна этого слова внѣ власти лирики, всякой лирики. И невозможно упрекать поэта за боль его сердца. Такъ суждено ему испить чашу метелей, извѣдать зимнюю бурю, которая, по слову Пушкина, воетъ, какъ звѣрь, и плачетъ, какъ дитя, мглою небо кроетъ, „вихри снѣжные крутя"... Солнечный Пушкинъ долженъ былъ соблазниться багрянцемъ осени и полюбить ее навсегда, но, какъ всеобъемлющій геній, онъ не могъ забыть и снѣжной темы и коснулся ея, хотя и на краткій мигъ.

Вечоръ, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутномъ небѣ мгла носилась;

Луна, какъ блѣдное пятно,
Сквозь тучи мрачныя желтѣла
И ты печальная сидѣла...

Лермонтовъ въ метельномъ снѣ увидѣлъ однажды печальный образъ „Жены Сѣвера“—межъ скалъ полуночной страны—покрытый „таинствъ легкой сѣткой“. У Баратынскаго трудно найти снѣжныя строки: онъ только вскользь упоминаетъ объ „Афродитѣ гробовой“. И Тютчевъ не разгадалъ метели, и Сѣверъ для него былъ лишь „сновидѣньемъ безобразнымъ“. Зато Фетъ любилъ „снѣга блескъ колючій“, любилъ „глядѣть въ лицо природы спящей и понимать всемірный сонъ“. По-своему умѣлъ пѣть метель и Некрасовъ, влагая въ уста Мороза незабываемыя строки:

„Войди въ мое царство со мною
И будь ты царицею въ немъ!
Поцарствуемъ славно зимою,
А лѣтомъ глубоко уснемъ.

Войди! Приголублю, согрѣю,
Дворецъ отведу голубой“...
И сталъ воевода надъ нею
Махать ледяной булавой.

Но, конечно, роковой встрѣчей для Александра Блока была только одна: это—встрѣча съ Владиміромъ Соловьевымъ „въ странѣ морозныхъ вьюгъ, среди сѣдыхъ тумановъ“, гдѣ увидѣли поэты „Непорочную“ и „Многодумную“ владычицу сосенъ и скалъ.

Недавніе литературные друзья поэта оплакиваютъ его измѣну Прекрасной Дамѣ (измѣну ли?); но я думаю, что нѣжная и тихая лирика первой любви поэта не испепелилась въ новыхъ его книгахъ. И хотя иные очень хлопотали около темы Александра Блока и стучались въ двери предѣла Іоанна, но онъ одинъ видѣлъ

воочію свое видѣніе, „непостижное уму“. И онъ по праву сказалъ:

Я этихъ встрѣчъ ни съ кѣмъ не раздѣлилъ.

А что до „друзей“, то и объ этомъ у поэта сказано очень точно:

Ибо что же пріятнѣй на свѣтѣ,
Чѣмъ утрата лучшихъ друзей?

Высокій и опасный скептицизмъ увелъ поэта отъ алтаря на улицу вослѣдъ Незнакомки, но встрѣча съ Незнакомкой не была для лирика столь роковой, какъ видѣніе Снѣжной Дѣвы.

Лишь эта снѣжная буря была для поэта „вторымъ крещеніемъ“:

Открыли дверь мою метели,
Застыла горница моя,
И въ новой снѣговой купели
Крещенъ вторымъ крещеньемъ я.

Поэтъ—на распутьи. Или ему суждено заблудиться въ снѣжныхъ астральныхъ снахъ, тогда, выражаясь языкомъ теоретической эстетики, ему не выйти изъ круга идеалистическаго символизма,—вѣчно онъ будетъ склоняться то въ сторону иллюзіонизма, то въ сторону грубаго позитивизма,—или Богъ посѣтитъ его сердце и дано будетъ поэту знаніе реальнаго. И путь къ этому одинъ — чрезъ оправданіе земли и сораспятіе съ міромъ.

Пусть развѣется метель и на родныхъ поляхъ увидитъ онъ преображенное лицо.

Это—Русь. Иванъ Коневской сказалъ: „Великая задача—преодолѣть уныніе русскихъ просторовъ, полей и далей,—ибо и солнце надъ ними безотрадно, какъ улыбка на устахъ мертвеца“. И самъ Александръ Блокъ сумѣлъ же написать свою „Осеннюю Волю“.

Разгулялась осень въ мокрыхъ долахъ,
Обнажила кладбище земли,
Но густыхъ рябинъ въ проѣзжихъ селахъ
Красный цвѣтъ зарѣетъ издали.

Вотъ оно, мое веселье, пляшетъ
И звенитъ, звенитъ, въ кустахъ пропавъ!
И вдали, вдали призывно машетъ
Твой узорный, твой цвѣтной рукавъ.

Кто взманилъ меня на путь знакомый,
Усмѣхнулся мнѣ въ окно тюрьмы?
Или—каменнымъ путемъ влекомый
Нищій, распѣвающій псалмы?

Въ „Осенней Волѣ“ поэтъ преодолѣваетъ „унынье русскихъ просторовъ, полей и далей“. Здѣсь нѣтъ славянофильской Руси, что бы ни думалъ самъ поэтъ. Здѣсь есть пушкинское „отъ стихійно-родного къ всемірному“. „Нищій, распѣвающій псалмы“ — сколько здѣсь мучительной любви къ бродяжничеству! По слову Ивана Коневского, „Русь—пустыня“. Наше послѣднее крещеніе всегда въ пустынѣ, а для русскихъ, конечно, въ сѣверной пустынѣ. Для душъ дикихъ и суровыхъ въ молчаніи вдругъ открывается „благовѣстъ всемірный“.

Много насъ свободныхъ, юныхъ, статныхъ
Умираетъ, не любя...
Пріюти ты въ даляхъ необъятныхъ!
Какъ и жить, и плакать безъ тебя!

Сколько здѣсь мятежной тоски! И какія открываются надежды! Если поэтъ сумѣетъ сорвать коварную снѣжную маску, если онъ сумѣетъ отдѣлить случайный образъ обольстительницы отъ первоначальнаго стихійнаго символа, мы можемъ возлагать на него нашу надежду. Можетъ быть, Александръ Блокъ не случайно

расточалъ жемчугъ своей очаровательной лирики; можетъ быть, онъ увидитъ, пойметъ, разгадаетъ тайну пустынной земли нашей.

Тогда слова объ отвѣтственности не будутъ звучать наивно и связь между личностью лирика и народомъ и дѣломъ народнымъ будетъ реальна.

Свободолюбіе бродяги и хмельное вольномысліе будутъ оправданы; тогда понятны будутъ его слезы „надъ печалью нивъ“.

III.

Многіе склонны обвинять Александра Блока въ нигилизмѣ, въ цинизмѣ и т. д. Для нѣкоторыхъ „Балаганчикъ“ Блока—настоящее пугало. Но какъ можно страшиться того, что въ существѣ своемъ лишь—по признанію поэта—„то горнило паденій и противорѣчій, сквозь которое душа современнаго человѣка идетъ къ своему обновленію“. Въ сущности оправданіе этихъ противорѣчій есть очередная задача современной культуры. Та небольшая группа смѣльчаковъ, которая переживаетъ теперь эти противорѣчія, является „жертвой вечерней“. Болѣзнь духа такъ значительна, что вылѣчить ее отвлеченными разсужденіями невозможно, конечно. Но всѣ эти томленія людей, оказавшихся на вершинахъ культуры,—какъ бы предвѣстія иныхъ событій.

Въ „трансцендентальной ироніи“ увидѣли профанацію тайнъ, запечатлѣнныхъ въ кружкѣ „Новаго Пути“, но эта иронія есть лишь необходимое послѣдствіе противорѣчій. Благо тѣмъ, кто узналъ „истину“, но кто искусился въ самомъ опасномъ и мучительномъ опытѣ, тому пока нѣтъ иного пути. Этотъ путь приводитъ насъ къ оправданію земли. Такъ мятежно-анархическое отношеніе къ міру въ своемъ послѣднемъ моментѣ рас-

крываетъ нѣкоторое утвержденіе—любовь къ землѣ, къ началу всемірному и стихійному.

Земля является не въ состояніи аморфности и хаотичности, а въ становленіи къ единству. По-новому начинаетъ воплощаться идея Владиміра Соловьева.

Безотвѣтственный лирикъ обращаетъ свое лицо къ народу, предчувствуя въ новомъ союзѣ осуществленіе своей мечты о землѣ.

Александръ Добролюбовъ.

Напомнимъ прошлое Александра Добролюбова—его стихи 1895—1898 г.

Александръ Добролюбовъ въ то время думалъ, что вериги на мигъ оживили его душу и тѣло и даже побѣдили сколько-то несчастій:

Прощайте вериги, недолгіе спутники грусти,
Холоднымъ желѣзомъ жившившія члены,
Какъ жезлъ чародѣя меня подъ одеждой хранившія,
Со мной побѣдившія столько несчастій.

И далѣе онъ говоритъ еще внятнѣе и опредѣленнѣе:

Въ мгновенье вериги меня оживили...

Слова эти очень важны, хотя и несправедливы. Важны они потому, что подъ ихъ личиною скрывались самыя существенныя черты индивидуальности поэта—тѣ раны, которыя натерло желѣзо,—однимъ словомъ, все то, что было заключено „въ ржавѣющихъ кольцахъ и гиряхъ". Слова эти были глубоко несправедливы, потому что вериги никакъ не могли служить къ какому-либо

„оживленію“. И символически не могли служить къ этому оживленію, хотя бы и на мигъ. Напротивъ, гніеніе ранъ, растравленныхъ ржавѣющимъ желѣзомъ, особенно подчеркнуло болѣзненность всего этого священнаго кошмара, всего этого темнаго тлѣнія, которому былъ причастенъ юродивый поэтъ.

А что онъ дѣйствительно юродивый, въ этомъ нѣтъ сомнѣнія. И юродство его интересно, и притомъ интересно во многихъ отношеніяхъ.

Въ сборникѣ стиховъ Александра Добролюбова есть удивительная и своеобразная пѣсня, помѣченная редакторами двадцать восьмой.

А и знаю я, братцы,
Что у васъ въ головахъ.
А и у меня, братцы,
Завелась болѣзнь.

А и съ той поры, братцы,
Гвоздь въ головѣ.
А и нѣту силы, братцы,
Кречетомъ летать.

Невольно приходитъ въ голову мысль: не изъ того ли желѣза выкованъ „гвоздь“ этотъ, изъ какого выкованы были вериги. Отсюда понятно восклицаніе:

А и нѣту силы, братцы,
Кречетомъ летать.

Стало быть, далеко до оживленія. Но что-то есть въ веригахъ.

Но недолго мнѣ, братцы,
Съ вами говорить.

Здѣсь есть что-то страшное, разладное и роковое. Нужны вериги для равновѣсія, ибо приходится идти по жерди, перекинутой черезъ пропасть. Правда, поэтъ говоритъ далѣе:

Солнце ждетъ меня, братцы,
И я знаю кто.
Распрощаемся, братцы,
Только навсегда.

Однако до солнца и до того, кого онъ предчувствуетъ, еще далеко, и главное, какъ-никакъ поэтъ находится „во времени“ и нужно считаться со всѣмъ, что этому времени не чуждо. Здѣсь-то и начинаются вериги, подъ бряцаніе которыхъ написаны всѣ пѣсни Добролюбова.

Разладъ, смерть, вырожденіе—вотъ тема А. Добролюбова:

Какъ стадо демоновъ, во мнѣ сто тысячъ душъ,
И каждая кричитъ...

Однако крикъ Александра Добролюбова ничуть не затемняетъ идейности его образовъ.

Жаль только, что редакторъ включилъ въ сборникъ нѣкоторыя стихотворенія, не совсѣмъ удачныя. Напримѣръ, въ замѣчательномъ по замыслу стихотвореніи „Людямъ“ послѣдняя строфа груба и безобразно-прозаична:

Ахъ! быть бы сто лѣтъ младенцемъ,
Къ кое-чему бы тогда пріотерпѣлись,
Но грозно врывается въ окна настойчивый крикъ общества...

Въ пятнадцатой пѣснѣ есть невозможныя двѣ строчки:

Онъ предо мной возникъ, какъ мигъ,
Какъ мигъ исчезъ, сверкнувъ ногами.

Однако въ этой же пѣснѣ есть блестящее выраженіе, дивное по своей напряженной силѣ:

Я даже словъ сухихъ напрасно
Ищу въ ликующемъ мозгу.

Несомнѣнно, что поэту удалось подслушать кое-что новое. И онъ самъ даетъ отчетъ себѣ въ этомъ, но— что особенно любопытно — поэтъ тяготится своимъ откровеніемъ. Онъ говоритъ:

Зачѣмъ въ созвучьяхъ я услышалъ
Удары рукъ, ихъ стукъ глухой?
Зачѣмъ въ напѣвахъ такъ ловилъ я
Безумно-странную струю?

Мертвы теперь навѣки звуки...
Для міра я глухонѣмой,
Но, какъ Бетховенъ, міръ грядущій
Творю глубокой глухотой.

Вдругъ сердце плачетъ въ новой боли...
Кто объяснитъ, въ чемъ горе то?
И отчего такъ сухо чувство?
И сердце нѣмо отчего?

Александръ Добролюбовъ творилъ изъ „сухого чувства", не окропленнаго росою внѣшняго міра. Отсюда — оригинальность и значительность его поэзіи и отсюда же ея безсиліе.

Книжка стиховъ Добролюбова значительна, потому что она фактомъ своего существованія ясно указываетъ на возможность безпредметнаго, внѣпространственнаго творчества, сосредоточеннаго въ индивидуальной волѣ. И эта же книжка характеризуетъ полное безсиліе автора, потому что въ ней нѣтъ нѣкотораго моста, нѣкотораго соединенія между міромъ безпредметнымъ, внѣпространственнымъ и нашимъ міромъ со всѣми его красками и звуками. Это „соединеніе" характерно для истинно-символической поэзіи.

Александръ Добролюбовъ въ своей книгѣ стиховъ 1895 - 1898 гг.—типичный поэтъ вырожденія.

Но все же Добролюбовъ настоящій поэтъ, ибо у него своя обособленная личность, тѣсно и неразрывно свя-

занная съ необычайнымъ атрибутомъ—веригами. Объ этихъ веригахъ стоитъ подумать. Вериги и „въ бокалѣ кровавое“—вотъ два значительныхъ внѣшнихъ образа поэзіи Добролюбова. И только два.

Кто забылъ о послѣднемъ бокалѣ,
Недостоинъ и слыть мудрецомъ.

Эдгаръ По и многіе другіе поэты любили пьяный восторгъ. Въ божественномъ бреду они мечтали соединиться на мигъ съ потусторонней сферой. Но въ этомъ есть что-то чуждое „оживленію“.

Вырождающіеся почему-то слишкомъ полюбили „послѣдній бокалъ“. Но, право, можно и безъ него, т.-е. не изъ ригоризма конечно, а потому, что безъ него можно глубже проникнуть и не задыхаясь въ кошмарѣ.

Войдите въ большой сосновый лѣсъ осенью, приникните своею грудью къ его мохнатой груди и вдыхайте медленно янтарный запахъ смолы. И пусть будетъ молчаніе вокругъ. И пусть коричневыя золотыя и темно-зеленыя пятна толпятся беззвучно. И пусть деревья раздвинутся и поднимутъ вверхъ жесткія лапы. И кто-нибудь гулко и широко захохочетъ вдали. Тогда вы узнаете много такое, чего никогда не узнаете, похищая таинственный мигъ „молодецкимъ безумнымъ глоткомъ“.

Новая книга А. Добролюбова характеризуетъ иной моментъ его жизни, этой мятежной жизни, дерзкой воли, которая никогда неспособна уступить. О молодомъ писателѣ нельзя говорить біографически интимно, по крайней мѣрѣ не принято. Однако жизнь А. Добролюбова сдѣлалась отчасти извѣстна нашему обществу, благодаря газетамъ, къ сожалѣнію искажавшимъ иногда истину. Это онъ—Александръ Добролюбовъ—скитаясь гдѣ-то въ южныхъ степяхъ, дѣлился съ народомъ своими мечтами, за что и былъ судимъ офиціальнымъ су-

домъ. Его обвиняли въ томъ, будто бы онъ уговорилъ какихъ-то казаковъ бросить оружіе во имя Бога и Христа. Условности, сковавшія всю нашу жизнь и литературу, мѣшаютъ говорить о писателѣ такъ, какъ нужно, т.-е. непосредственно о его душѣ, о его лицѣ—этомъ символѣ всего завѣтнаго. А между тѣмъ кто видѣлъ А. Добролюбова, долженъ понять, что онъ одинъ изъ тѣхъ людей, вся жизнь которыхъ—поэма. О такихъ людяхъ слагаются легенды и пѣсни,—и, быть можетъ, такое творчество непосредственно самой жизни и есть истинное искусство, святое и всецѣло чудесное.

Въ новой книгѣ А. Добролюбова нѣтъ „молодецкаго безумнаго глотка". Что-то болѣе глубокое, значительное и суровое чудится въ ней. Эта книга—внѣ литературы, но это еще не значитъ, разумѣется, что она внѣ искусства. Въ книгѣ А. Добролюбова заключены пѣсни и думы, которыя „рождались готовыми во всеоружьи въ сердцѣ". Онъ запѣлъ ихъ „зимой среди лѣса на пустынной дорогѣ"—и продолжалъ ихъ пѣть на улицахъ, площадяхъ и, наконецъ, въ тюрьмѣ, которая вырастаетъ въ его душѣ въ символъ:

Скоро ль кончится сонъ земныхъ вѣковъ?
Что не рветесь всѣ на свободушку?
Аль забыли свою вольну волюшку?

Преображеніе, какъ необходимый результатъ міроваго освобожденія,—вотъ мечта поэта:

Братъ, возрадуются стѣны темницы
И расцвѣтутъ, и оживутъ,
И покроются тысячами земныхъ листьевъ
И облаками золотыхъ цвѣтовъ.
И побѣдитъ храмъ нерукотворный
Храмъ рукотворный
И весь видимый міръ.
И раздвинутся стѣны
И откроется небо.

И далѣе, перелагая Пѣснь Пѣсней, поетъ поэтъ о міровой влюбленности:

Потому что сильна какъ смерть любовь,
Люта какъ преисподняя ревность.
Положи меня какъ печать на сердце твое,
Какъ перстень на правую руку твою.
Потому что сильна какъ смерть любовь,
Люта какъ преисподняя ревность.

„Въ безконечной любви какъ любовникъ предъ первой невѣстой своей, какъ сынъ предъ отцомъ, какъ другъ передъ друзьями, упадетъ Онъ къ ногамъ моимъ, какъ женщина, отиравшая ноги Его волосами и покрывавшая ихъ лобзаньемъ святымъ, такъ будетъ рыдать Онъ въ любви безконечной...“

„Ты предсказалъ, что только на новой землѣ *) расцвѣтетъ голое зерно нашей жизни, только тамъ сочетаются тѣ, въ комъ горѣла любовь“.

„Кто мнѣ далъ этотъ законъ смерти? Я хочу жить, потому буду жить. Вы говорите—есть законъ смерти. Я искалъ его въ себѣ и вездѣ и не нашелъ. Есть только безсмертіе, потому что есть воля *)“.

Путь къ великому освобождающему концу—воистину путь анархическій. И это стремленіе личности къ конечному освобожденію, таинственное въ своей глубинѣ, не есть игнорированіе плоти и ея свободы во имя свободы духа, т.-е. во имя аскетическаго идеала.

„Тогда я говорилъ тебѣ, плоть: я хочу любить тебя, сестра, любовью нѣжной и могущественной, хочу обнять тебя въ благоволеньи, чтобы ты преобразилась въ безсмертіе“. „Бракъ, бракъ съ плотью объявилъ Онъ мнѣ: теперь ты безопасенъ, теперь можешь приблизиться ко мнѣ“.

По поводу мыслей Сенъ-Симона о „возстановленіи правъ плоти“. А Добролюбовъ пишетъ: „Я приблизился къ вамъ одно время и въ вашемъ ученіи не отвергаю

*) Мой курсивъ.

одной части правдивой. Но, братья, построимъ дворецъ вмѣсто прежней избы, зачѣмъ поддерживать тѣ ступени съ ихъ разрушеньемъ? А всѣ годныя балки годятся на лучшее дѣло. Но совершится все это только тогда, если не будемъ молиться на балки, а будемъ строить изъ нихъ. И одухотворится вся плоть... Всякая песчинка преобразится и зажжется, какъ солнце...“

Я покрою себя золотымъ одѣяньемъ,
Возвратитъ мнѣ блистанье сестрица весна,
Я одѣнусь навѣкъ бѣлизной и блистаньемъ
И весенняго выпью съ друзьями вина.

Этотъ городъ боролся съ моей чистотою,
Съ моей вѣрой боролись и лучшіе ихъ
И потомъ же они посмѣялись надо мною,
Заключили меня въ тѣсныхъ тюрьмахъ своихъ.

За то выслушай, городъ,—я тебѣ объявляю:
Смертью дышатъ твой мракъ и краса твоихъ стѣнъ.
И тюрьму, и твой храмъ наравнѣ отвергаю,
Въ твоемъ знаньи и вѣрѣ одинаковъ твой плѣнъ.

Значительны и увѣренны страницы отдѣла „Жертвенникъ изъ земли“; „Нѣсколько воспоминаній изъ рабочей жизни“; „Изъ круга работъ земледѣльца“; „Странички изъ исповѣди“ („Какъ я проходилъ по голоднымъ мѣстамъ“)... „Сама мать земля, — пишетъ Добролюбовъ—и кричала, и мучилась въ мукахъ безплодья, въ мукахъ рожденія. Это крикъ невыносимый—крикъ всей земли... Эта земля жгла мои ноги. Мнѣ страшно было глядѣть на поля... Въ каждой избѣ, въ каждомъ углу стоялъ призракъ—ожиданія голода“.

Но пусть не подумаютъ, что этотъ вопль А. Добролюбова есть только моральный призывъ въ духѣ Льва Толстого. Черта, отдѣляющая А. Добролюбова отъ толстовщины, проведена имъ самимъ въ главѣ „Толстому и его послѣдователямъ“. „Въ книгѣ совѣсти тоже много тайнъ, но это только азбука“, говоритъ А. Добролюбовъ.

Оправданіе земли.

Всѣ готовы признать, что мы переживаемъ общественно-политическую реакцію, но далеко не всѣ раздѣляютъ мрачный взглядъ на современную литературу и искусство.

Однако есть доля истины въ утвержденіи, что наша культура больна. Наше общество, повидимому, переживаетъ какой-то психическій недугъ, но мнѣ кажется, что эта мучительная и трудная „болѣзнь"— гнѣздится не столько въ искусствѣ — въ поэзіи, въ музыкѣ, въ живописи,—сколько въ „литературѣ" собственно, въ той самой литературѣ, о которой такъ презрительно говоритъ Верлэнъ, противополагая ее чистой и высокой поэзіи. Вотъ эта „литература" воистину больна. Въ ней отразилось все слабое и порочное, всѣ грѣхи утомленнаго общества.

Идейная нищета, безпринципность, хулиганскіе крики „je m'en fiche"—вотъ что преобладаетъ въ текущей литературѣ, вотъ что нравится извѣстной части одичавшаго общества.

Но, несмотря на этотъ упадокъ и развратъ, несмотря на это явное гніеніе нашей общественности, на путяхъ искусства цвѣтутъ лиліи и розы, не измятыя жестокой жизнью.

Все зло не въ декадентствѣ, а въ тѣхъ уличныхъ истолкователяхъ его, которые своими похвалами всегда могутъ запятнать нѣжные цвѣты вѣчно-юнаго искусства. Но, конечно, художникъ останется художникомъ, что бы ни болтала о немъ развязная „литература".

И вотъ, если читатель настолько выросъ, что ему уже нѣтъ дѣла до такъ называемой „литературы", если онъ сумѣетъ непосредственно подойти къ художнику, онъ и теперь, какъ всегда, извѣдаетъ очарованіе красоты.

Я вовсе не отрицаю значенія „критики", но я утверждаю, что у насъ въ настоящее время почти отсутствуютъ представители такой критики, которая имѣетъ право на существованіе. И причина этого печальнаго явленія—идейная нищета, умственное бездорожье. Безвозвратно прошло то время, когда искусство подчиняли цѣлямъ постороннимъ и внѣшнимъ, но никогда нельзя расторгнуть таинственной связи между искусствомъ и жизнью. Одна изъ важныхъ задачъ критики—найти эту связь и освѣтить ее идейно. Смѣшно было бы посягать на свободу художника (онъ давно уже завоевалъ себѣ „великую хартію вольностей") но совсѣмъ не смѣшно стремленіе установить извѣстное отношеніе между путеводящими идеями и вольнымъ искусствомъ.

О, конечно, дѣло тутъ не въ откликахъ на „современность" и „повседневность", а въ той правдѣ искусства, которая нужна намъ, независимо отъ внѣшнихъ условій дѣйствительности.

Кому „дано отъ Бога", тотъ и безъ услужливаго критика пойметъ „очарованіе красоты", но вѣдь мы

хотимъ не только эстетическаго волненія, оторваннаго отъ жизни,—вѣдь мы хотимъ такихъ переживаній, которыя привели бы насъ отъ искусства къ жизни. И это требованіе не только читателя, но и поэта. Это уже не „печной горшокъ“, а нѣчто иное.

А разъ мы повѣримъ въ необходимость этой непосредственной связи между искусствомъ и жизнью, мы не станемъ отрицать значенія идейной критики. Можетъ быть, мы не признаемъ формулу: „идеи правятъ міромъ“, формулой точной, но во всякомъ случаѣ, мы не станемъ отрицать, что въ этомъ утвержденіи заключена извѣстная мудрость.

Критикъ, если онъ не только эстетъ и не только ученый, стоитъ на рубежѣ искусства и жизни. Искусство для него—магическое зеркало. Гадая, онъ видитъ въ немъ отраженіе мечты художника, и эта мечта—какъ свѣтъ на трудныхъ путяхъ жизни.

И если самъ художникъ стоитъ на распутьѣ и ничего не знаетъ и никуда не зоветъ, все же его печальная лирика, его тоска по невозможному—для насъ какъ залогъ иной жизни, иной правды.

Въ современной русской поэзіи преобладаетъ эта печаль, тоска, а порой темное отчаяніе. Лирики декадентскаго толка, искушенные и многоопытные, поютъ о своей печали, какъ настоящіе трубадуры смерти. И послѣднее слово ихъ поэзіи нерѣдко приводитъ ихъ къ обрученію съ этой надменной владычицей земли и неба.

И художники, стоящіе внѣ декадентскихъ круговъ, не могутъ скрыть своего страха передъ жизнью, а порой своего глубокаго и безнадежнаго отчаянія.

Эта печаль, это отчаянье не умаляетъ ихъ значительности. Наоборотъ, всѣ попытки оправдать жизнь не удавались до сихъ поръ нашимъ современнымъ писателямъ: или это „оправданіе“ являлось чѣмъ-то грубымъ и внѣшнимъ или холоднымъ и тенденціознымъ...

И вотъ теперь, когда эта печаль достигаетъ своего зенита въ творчествѣ высокаго поэта-декадента, Ѳедора Сологуба, и это темное отчаяніе раскрывается въ тревожныхъ повѣствованіяхъ и драмахъ Леонида Андреева, въ это самое время появляется одно замѣчательное произведеніе, которое по самому устремленію своему необходимо противопоставить всему, что мы видимъ въ современной художественной литературѣ.

Я говорю о повѣсти Бориса Зайцева „Аграфена. Можетъ быть, въ современной литературѣ, найдется не одно произведеніе, которое сдѣлано лучше, совершеннѣе, съ большимъ мастерствомъ, чѣмъ эта повѣсть, но тѣмъ не менѣе она занимаетъ какое-то особое мѣсто, необычайно значительное.

Судьба Бориса Зайцева — судьба исключительная. Онъ пришелъ въ литературу какимъ-то своимъ путемъ и теперь стоитъ одиноко, внѣ какихъ бы то ни было литературныхъ группъ. Но въ немъ нѣтъ экзотизма, нѣтъ блѣдной чахлости чужеземнаго растенія, и глубокіе корни его творчества жадно пьютъ влагу родной земли. Ему чуждо дикое варварство беллетристовъ-бытописателей, которые не устаютъ съ смѣшнымъ прилежаніемъ писать „съ натуры“, очевидно, скромно предполагая, что ихъ собственныя души недостойны вниманія художника. Но—съ другой стороны—Борисъ Зайцевъ вовсе не склоненъ переоцѣнивать значеніе маленькаго московскаго „Парнаса“, который не можетъ сдѣлать ни одного жеста безъ того, чтобы не оглянуться ранѣе на эпигоновъ французскаго декадентства.

Въ творческой стихіи Бориса Зайцева таятся глубокія самобытныя силы, и кажется, что муки и волненія его души—это муки, боль, распятіе самой земли. Есть въ этой душѣ что-то темное, славянское, что-то древнее „за-татарское“, но самыя послѣднія его прозрѣнія

уходятъ въ иную глубину, туда, гдѣ поетъ лирика Тютчева, гдѣ темный „хаосъ шевелится“.

Основной темой мечтаній Бориса Зайцева всегда являлась земля, глубокая пашня, съ огромными черными комьями. Пласты земли кажутся ему, въ полутьмѣ, большими и страшными, ихъ линіи становятся „круче, причудливѣе, будто лицо глубокой земли изборождено и взлохмачено кѣмъ-то“.

„Грубая и чудная“ земля, „черный обворожительный комъ-земля“—вотъ Leitmotiv творчества Бориса Зайцева. Настойчиво возникаетъ этотъ мотивъ, воистину музыкальный, и никогда не утомляетъ эстетическаго воспріятія.

Но уже въ первой книжкѣ разсказовъ Бориса Зайцева мы видимъ, какъ художникъ освобождается изъ-подъ власти непросвѣтленной земли.

Въ первыхъ двухъ разсказахъ, „Волки“ и „Мгла“, земля еще всемогуща. Нѣтъ исхода изъ величайшаго хаоса. Художникъ заколдованъ неподвижнымъ лицомъ „Вѣчной Ночи, съ глубоко-вырубленными, сдѣланными, какъ изъ камня, огромными глазами“, въ которыхъ человѣкъ читаетъ „спокойное, величавое и равнодушное отчаяніе“. Но уже во второмъ отдѣлѣ, тамъ, гдѣ „тихія зори“, начинается новая пѣсня.

Въ первыхъ разсказахъ тяжелая земля выдавливала изъ сердца жестокія слезы и жестокую радость. Какъ будто человѣку надо пробиться сквозь лѣсную мглу, какъ будто суждено человѣку гнаться за темнымъ звѣремъ и человѣкъ покорно повѣствуетъ о своемъ паденіи: „Я сжималъ всѣ мускулы въ себѣ, корчился отъ желанія схватить его, въ слѣпой ярости бросился внизъ за нимъ въ оврагъ, что-то кричалъ, какъ будто себѣ въ оправданіе... Въ горлѣ хрипѣло, пальцы хрустятъ, ротъ дергается и что-то безумное сладострастно-жестокое владѣетъ мной; какъ будто руки мои жаж-

дали теплаго трепещущаго мяса, „его“ мяса, и я, не задумываясь, зарѣзалъ бы его, наносилъ бы ему безъ счета раны, только бы онъ былъ мой“.

Если бы Борисъ Зайцевъ не вышелъ изъ круга этихъ переживаній, этихъ опасныхъ переживаній, мы не могли бы съ увѣренностью говорить о „новомъ словѣ“ этого художника.

Но это новое слово уже засвѣтилось, засеребрилось „голубинымъ свѣтомъ“ и въ „Тихихъ зоряхъ“, и въ „Миѳѣ“, и въ „Завтра“, и въ „Любви“ и, наконецъ, прозвучало торжественно и солнечно въ повѣсти „Аграфена“.

Повѣсть написана тихими, простыми и въ самой простотѣ торжественными словами, повѣсть о любви и смерти. Въ ритмѣ повѣствованія, въ сплетеніяхъ словъ, эпитетовъ, метафоръ въ сочетаніи образовъ, въ развитіи основной темы, въ Leitmotiv'ѣ объ оправданіи земли, въ глубокомъ и мудромъ разрѣшеніи музыкальной задачи, которую поэтъ ставитъ себѣ въ началѣ повѣсти,—во всемъ чувствуется рука настоящаго мастера.

Повѣсть объ Аграфенѣ начинается „на дальней зарѣ“ ея жизни. Подъ пѣніе апрѣльскихъ жаворонковъ она встрѣчается съ „нимъ“. Онъ—таинственный и знакомый, чужой и близкій. Она искала его и бѣжала отъ него прочь. „И отъ мысли, что глаза ихъ встрѣтятся, снова вся она замлѣвала въ туманномъ трепетѣ“.

И вотъ течетъ жизнь, какъ рѣка, подъ благовѣстъ солнечныхъ лучей на зоряхъ, подъ шумъ темныхъ осеннихъ вечеровъ, подъ гулкіе звоны глубокой полночи. И сама Аграфена—земля: земля въ паденіи своемъ и въ своемъ воскресеніи.

И уже на зарѣ своей первой весны Аграфена поняла, что возлюбленный ея—„золотой, недосягаемо-чудесный“—„и сладкія, и смертныя муки томили ее, по

ночамъ она не спала, и отблескъ того же нездѣшняго, свѣтившій въ немъ, почилъ на ней".

„Послѣ онъ уплылъ въ вечернюю мглу, а она стояла на колѣняхъ и молилась вслухъ, въ восторгѣ мученичества, полямъ, овсамъ, небу, Богоматери кроткой и милостивой, посѣтившей въ тотъ вечеръ скромныя нивы. И ея голосъ былъ услышанъ, ея дѣтское прекрасное горе исходило свѣтлыми слезами и, какъ таяли облачки, таяла скорбь въ ея сердцѣ, оставалась заплаканная душа, посвѣтлѣвшая и опрозраченная".

И въ городѣ, занесенномъ снѣгами, образъ возлюбленнаго сливался съ пѣніемъ „Свѣте Тихій". Она пила пѣніе, какъ дивное вино. Но вотъ налетѣлъ вихрь: пришелъ тотъ, изъ чьихъ глазъ лился побѣдный огонь: весь свѣтъ казался ему добычей. И этотъ Петръ, покорившій сердце Аграфены, былъ какъ черный хаосъ, неожиданно возникшій изъ круга древнихъ „за-татарскихъ" переживаній. И, конечно, „буйное богослуженіе" слѣпой плодоносящей и вѣчнорождающей земли должно было увѣнчаться зачатіемъ. „Съ того дня Аграфена стала спокойнѣе и строже".

Потомъ измѣна Петра, восторгъ мученичества и новое томленіе. Представлялась смерть надвигающейся мѣрнымъ и торжественнымъ ходомъ. „Она шла неотвратимо, какъ крылатая царица, звуча бархатно-чернымъ тономъ".

И потомъ новыя и новыя „печали предвечерія". Еще разъ надо было утолить плотскую, мучительную, темную любовь...

И вотъ, возвратъ въ деревню, къ дочери, къ новой расцвѣтающей жизни, туда, гдѣ колосится рожь, догораетъ красный май и іюнь сжигаетъ сочнымъ пламенемъ.

Любовь и смерть дочери Анюты—какъ странный сонъ. „Она была уже проникнута мудростью нездѣш-

ней". И не могла плакать. „То, что наполняло ее, не равнялось слезамъ, а стояло за горизонтомъ человѣческихъ словъ и чувствъ".

И, наконецъ, наступаетъ послѣдній часъ, и губы шепчутъ слова знанія и примиренія: „Вотъ идетъ та, которую назвали бѣднымъ именемъ Аграфены, вкусить причастія вѣчной жизни и почить въ лонѣ любви и благоволенія".

Такова повѣсть Бориса Зайцева. Это тоже „жизнь человѣка". Но если „человѣкъ" Леонида Андреева безнадежно оторванъ отъ земли, у Бориса Зайцева его „человѣкъ", его Аграфена обручена съ землею на вѣкъ. Какъ земля, она загорается страстью и, какъ земля, рождаетъ; и, умирая, вмѣстѣ съ землей стремится къ иной жизни. Объ этой жизни уже шепталъ Борисъ Зайцевъ въ своемъ „Миѳѣ": „всѣ мы плывемъ, знаешь, какъ солнечная система. Куда? Богъ знаетъ, но къ какой-то болѣе сложной и просвѣтленной жизни"... „И то, будущее, мнѣ представляется въ родѣ голубинаго сіянія, облачка вечерняго. Вѣдь люди непремѣнно станутъ свѣтоноснѣе"...

Въ „Тихихъ зоряхъ" и въ „Миѳѣ" Борисъ Зайцевъ какъ бы отдаетъ дань идеализму. Въ своей послѣдней повѣсти Борисъ Зайцевъ уже воистину реалистъ, не въ смыслѣ поверхностнаго натурализма и позитивизма, а въ смыслѣ знанія сокровеннаго. Поэтъ говоритъ намъ объ оправданіи земли; поэтъ уже знаетъ, что спасенье возможно, что не сумракъ и не хаосъ—послѣдній владыка вселенной, что наши томленія и муки не случайны.

И вотъ мы, свидѣтели безумныхъ противорѣчій, которыя дробятъ нашу жизнь, должны чутко прислушаться къ мудрому повѣствованію поэта. За тихими словами повѣсти есть что-то твердое, незыблемое, преодолѣніе смерти и оправданіе земли.

Около быта.

I.

Современная критика—лирическая критика по преимуществу. Только судьба повернула современную лирическую критику на особый ладъ. Дѣлая свои „признанія“ и открывая „задушевнѣйшіе интересы“ свои, критикъ добраго стараго времени „не чувствовалъ себя одинокимъ“. Но кто изъ современныхъ критиковъ можетъ похвалиться тѣмъ же?

„Изысканная субъективность“ такъ и остается субъективностью, никогда не превращаясь въ „общедоступную объективность“. И неизвѣстно, къ кому обращаютъ свои рѣчи наши критики.

Этой судьбы нашихъ критиковъ не раздѣляетъ А. Г. Горнфельдъ, выпустившій недавно сборникъ „литературныхъ бесѣдъ“—Книги и Люди: его субъективая критика является въ то же время „общедоступною объективностью“. А. Г. Горнфельдъ не одинокъ: у него есть читатели, его понимающіе и сочувствующіе ему.

Почему же А. Г. Горнфельдъ представляетъ собою

сголь „счастливое“ исключеніе? При поверхностномъ чтеніи этихъ „литературныхъ бесѣдъ“ можетъ составиться представленіе объ этой книгѣ, какъ о сборникѣ, лишенномъ всякаго единства и принципіальной строгости. Ко всему авторъ подходитъ „съ благожелательнымъ любопытствомъ“ и съ джентльменскимъ вниманіемъ и даже готовъ отдать „должное“ Фету и Александру Блоку... Одинъ изъ нашихъ развязныхъ журналистовъ поспѣшилъ даже уличить уважаемаго критика въ „нигилизмѣ“ и „безпринципности“. Но улики эти убѣдительны только для того, кто не умѣетъ читать книги по существу.

При внимательномъ чтеніи книги А. Г. Горнфельда нельзя не замѣтить, что за джентльменской бесѣдой, лирическими признаніями и широкой терпимостью скрывается нѣчто твердое и незыблемое и—быть можетъ—„по-писаревски“ опредѣленное.

Правда, Писаревъ былъ необразованъ и грубовато прямолинеенъ, а уважаемый А. Г. Горнфельдъ—ученикъ Потебни—прекрасно знаетъ европейскую литературу и умѣетъ во-время сказать: „Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen“, намекая на „духовную сферу“ поэта, пришедшаго изъ чужого лагеря; но тотъ, кто читаетъ не фразы, а писателя, тотъ пойметъ, что А. Г. Горнфельдъ не только образованный литераторъ, но и вѣрный ученикъ Н. К. Михайловскаго. А это что-нибудь да значитъ.

Въ своихъ воспоминаніяхъ о Михайловскомъ А. Г. Горнфельдъ разсказываетъ о совѣтѣ „учителя“: писать для другихъ, не для себя. И критикъ слѣдуетъ этому совѣту.

Незамѣтно, пользуясь новыми „культурными“ пріемами критики, А. Г. Горнфельдъ продолжаетъ литературное „дѣло“ Михайловскаго: онъ неустанно охраняетъ „бытъ“ отъ посягательствъ на него „теорети-

ковъ“ новой школы; разбираетъ произведенія Ѳедора Сологуба, примѣняя тотъ методъ, какимъ пользовался Михайловскій при разборѣ Достоевскаго; иронизируетъ надъ Александромъ Блокомъ и Вячеславомъ Ивановымъ, вспоминая съ любовью о Надсонѣ и сочувственно отмѣчая произведенія г. Крюкова, и т. д., и т. д.

Это ли не твердая линія „Русскаго Богатства“? Это ли не принципіальное писаніе „для другихъ“? И эти „другіе“, очевидно, находятъ для себя въ писаніяхъ А. Г. Горнфельда то, что имъ нужно.

Итакъ, книга А. Г. Горнфельда составляетъ „счастливое“ исключеніе: она принципіальна, ее читаютъ,— однимъ словомъ, она „общедоступная объективность“.

И сколько бы критикъ ни увѣрялъ насъ, что онъ подходитъ къ литературѣ sans parti pris, мы увѣрены, что всегда найдемъ въ его писаніяхъ опредѣленную тенденцію.

И это, конечно, не порокъ, а качество.

Новая книга А. Г. Горнфельда пріятна не только для этихъ „другихъ“, о которыхъ заботился Михайловскій, но и для меня, несогласнаго съ основными воззрѣніями уважаемаго критика и далеко не всегда раздѣляющаго его вкусы. Эта книга пріятна потому, что въ ней нѣтъ того безшабашнаго и невѣжественнаго хулиганства, которымъ заражена повседневная литература. И эта книга значительна потому, что въ ней есть тѣ „общедоступныя“ оцѣнки, которыя надо знать, даже не соглашаясь съ ними.

II.

Въ книгѣ А. Г. Горнфельда есть особый отдѣлъ „Къ теоріи литературы“. Въ этомъ отдѣлѣ я нашелъ статью „Смерть быта“, очень интересную по темѣ, но заключающую въ себѣ рядъ недоразумѣній, выяснить

которыя необходимо. Статья эта, не въ примѣръ прочимъ статьямъ, собраннымъ въ книгѣ, написана съ нѣкоторымъ раздраженіемъ. Повидимому, эта тема представляется автору очень важной, но несмотря на это остается совершенно непонятнымъ, противъ кого собственно направлены его доводы и возраженія.

Мысли, которыя А. Г. Горнфельдъ приписываетъ своимъ противникамъ, такъ неумны и такъ необоснованны, что противопоставить имъ мысли здравыя очень легко, и это съ успѣхомъ продѣлываетъ уважаемый критикъ. Но почему же критикъ, затронувъ важную тему, игнорировалъ иныя мнѣнія, опровергнуть которыя не такъ легко, какъ мнѣнія этихъ „коротенькихъ Mitläufer'овъ" литературнаго движенія? Стоитъ ли разговаривать съ этими господами?

И гдѣ разыскалъ А. Г. Горнфельдъ такого наивнаго теоретика литературы, который будто бы высказываетъ слѣдующія мысли: „Бытъ умеръ: искусству не нужны ни изображенія культурной обстановки, въ которой живутъ люди, ни живой языкъ, характерный для мѣста и эпохи, ни безконечное множество бытовыхъ подробностей, слагающихся въ историческую атмосферу художественнаго произведенія. „Бытъ умеръ" — да здравствуютъ внѣбытовыя „сущности": отнынѣ онѣ замѣнятъ въ искусствѣ живыхъ людей".

Этимъ вздорнымъ мыслямъ А. Г. Горнфельдъ противополагаетъ мысль вполнѣ здравую: „эта „смерть быта" есть замѣна символизма аллегоризмомъ, поэзіи—прозой". Да, конечно, такая „смерть быта"—совершенный вздоръ. Да, конечно, если художественное произведеніе лишить „живого языка", „культурной обстановки" и замѣнить людей внѣбытовыми „сущностями", то это не будетъ символизмъ. Но развѣ въ этомъ дѣло?

Само собою разумѣется, что художественное произведеніе всегда слагается изъ нѣкоторыхъ конкретныхъ

элементовъ и — если это нужно — бытовыхъ, т.-е. прикрѣпленныхъ къ опредѣленной эпохѣ; но, вѣдь, вопросъ не въ томъ, присутствуютъ или не присутствуютъ эти элементы въ произведенiи художника, а въ томъ, каково отношенiе художника къ этимъ элементамъ.

Есть бытъ въ „Войнѣ и мирѣ“ Толстого и есть „бытъ“ въ „Мелкомъ Бѣсѣ“ Ѳедора Сологуба. Толстой вѣритъ въ прочность быта, въ его, такъ сказать, безусловность. Онъ можетъ предположить, что сегодняшнiй бытъ уступитъ завтра мѣсто иному быту, но онъ не желаетъ и не можетъ расшатать самыя основы его, установить независимость личности отъ быта. Иное отношенiе къ быту у Ѳедора Сологуба. Его Передоновъ живетъ въ живой конкретной обстановкѣ, скажемъ даже—въ „бытовой“, но явно, что бытъ для Сологуба не есть что-то незыблемое. Для Ѳедора Сологуба, какъ и для всякаго поэта-символиста, бытъ не есть уже начало, лежащее внѣ человѣка. Символистъ уже не вѣритъ въ бытъ, какъ начало независимое, самодовлѣющее, какъ вѣрили въ него Золя, Додэ, Тургеневъ, Гончаровъ, Островскiй и т. д. „Не человѣкъ въ бытѣ, а бытъ въ человѣкѣ“—вотъ формула, которую сознательно или безсознательно принимаетъ всякiй символистъ.

Если согласиться съ тѣми, кто утверждаетъ, что всякое художественное произведенiе заключаетъ въ себѣ элементы символическiе, тогда необходимо признать, что всякое проявленiе высокаго искусства есть уже актъ борьбы съ „бытомъ“. И это понятно: искусство идеалистическое стремится создать мiръ возможный и должный въ противоположность сущему и тѣмъ самымъ отрицаетъ бытъ, какъ форму даннаго мiра; искусство реалистическое (если принять терминъ „реализмъ“ не въ поверхностно-вульгарномъ истолкованiи этого понятiя) стремится открыть подлинное бытiе, подлин-

ную res за этими внѣшними феноменами. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ художникъ пользуется конкретными элементами даннаго міра съ одною цѣлью—показать ихъ призрачность, непрочность и ненужность.

Смыслъ и тайна искусства именно въ этой борьбѣ съ бытомъ.

Въ доказательство того, что „бытъ не умеръ", А. Г. Горнфельдъ приводитъ стихотвореніе Александра Блока „Незнакомку". Критикъ очень обрадовался, догадавшись, что дѣйствіе происходитъ въ „Озеркахъ". Это ли не бытъ?

Но если гдѣ бытъ воистину „умеръ", такъ это именно у Александра Блока. Неужели А. Г. Горнфельдъ не видитъ, не чувствуетъ, что эти „испытанные остряки", этотъ „крендель булочный" и эти „загородныя дачи"—лишь фантомы и призраки? Неужели этотъ міръ, гдѣ „горячій воздухъ дикъ и глухъ", „а въ небѣ, ко всему пріученный, безсмысленно кривится дискъ",—неужели этотъ міръ, таинственный и безумный, свидѣтельствуетъ о томъ, что поэтъ вѣритъ въ „живой" бытъ, тотъ самый бытъ, „изображать" который не устаютъ беллетристы „Русскаго Богатства"...

Прислушайтесь къ признаніямъ поэта:

И каждый вечеръ, въ часъ назначенный
(Иль это только снится мнѣ?)
Дѣвичій станъ, шелками схваченный,
Въ туманномъ движется окнѣ.

И медленно, пройдя межъ пьяными,
Всегда безъ спутниковъ, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И вѣютъ древними повѣрьями
Ея упругіе шелка,
И шляпа съ траурными перьями,
И въ кольцахъ узкая рука.

И, странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль;
И вижу берегъ очарованный
И очарованную даль.

Этотъ безумный сонъ о прекрасной Незнакомкѣ можетъ присниться лишь на развалинахъ быта. О, конечно, для тѣхъ „другихъ“, о которыхъ заботился Н. К. Михайловскій, бытъ не умеръ, но для символиста онъ уже умеръ, остался лишь призракъ быта, лишь темный кошмаръ—и надо преодолѣть его, чтобы увидѣть „берегъ очарованный и очарованную даль“. Хорошо или худо для человѣка это паденіе быта — это иной вопросъ. И, можетъ быть, Александръ Блокъ — не безумный лирикъ и высокій поэтъ, а тотъ „другой“ Блокъ, который пишетъ не всегда складныя теоретическія статьи и „письма въ редакцію“,— можетъ быть, такой Блокъ и жалѣетъ о паденіи быта, но это уже относится къ области морали, а не къ поэзіи и не „къ теоріи литературы“.

III.

Говорятъ: „о вкусахъ не спорятъ“, и это, конечно, мудро. Но я хочу сказать два слова, такъ сказать, къ психологіи вкуса.

Почему наши критики такъ часто и такъ торопливо сообщаютъ читателямъ о томъ, что имъ нравится и что не нравится, и такъ рѣдко, и такъ медлительно дѣлаютъ дѣйствительно полезное и свойственное ихъ спеціальности дѣло? Почему наши критики не изучаютъ писателей?

Вотъ уважаемый А. Г. Горнфельдъ заявляетъ, что ему очень „нравятся“ Некрасовъ и Тютчевъ, — и уже начинаешь вѣрить въ то, что вкусы твои совпадаютъ со вкусомъ критика; но неожиданно читаешь на той же страницѣ, что поэзія Блока похожа на „сладкій лимонадъ“, и символистамъ далеко до Надсона, „надъ

которымъ плакали—быть можетъ, и теперь плачутъ—шестнадцатилѣтніе".

Спорить тутъ, конечно, не приходится, но становится очевиднымъ, что А. Г. Горнфельдъ любитъ и Некрасова, и Тютчева, и Фета за что-то иное, не за то, за что любятъ ихъ тѣ, кому дорога поэзія Блока и кому Надсонъ представляется лишь милымъ и сантиментальнымъ юношей, безвременно погибшимъ и не успѣвшимъ написать ни одного совершеннаго стихотворенія.

И мысль, что А. Г. Горнфельдъ любитъ поэтовъ за что-то иное, а не за то, что составляетъ сущность поэзіи, подтверждается. Такъ, любя Некрасова, уважаемый критикъ называетъ его „прозаическимъ".

Вотъ ужъ поистинѣ не поздоровится отъ такихъ похвалъ. Это Некрасовъ-то „прозаическій"! Великій поэтъ, открывшій въ стихѣ цѣлый міръ новыхъ мелодій, сумѣвшій, какъ никто, овладѣть тайнами печальныхъ русскихъ полей и запечатлѣть ихъ въ прекрасныхъ и могучихъ пѣсняхъ,—это его уважаемый критикъ снисходительно любитъ, несмотря на „прозаичность".

Неужели молчатъ для критика такіе стихи, какъ „Тройка", „Родина", „Въ невѣдомой глуши, въ деревнѣ полудикой...", „Власъ", „Давно отвергнутый тобою...", „Не сжатая полоса", „Похороны", „Коробейники", „Кому на Руси жить хорошо", „Морозъ красный носъ"?..

И если самъ Некрасовъ не дооцѣнивалъ себя, какъ поэта, называя съ цѣломудренной скромностью свой могучій стихъ „суровымъ" и „неуклюжимъ", то вѣдь намъ-то, сознательно относящимся къ формѣ стиха, нельзя не восхищаться желѣзной силой некрасовскихъ пѣсенъ...

Такова „общедоступная объективность" уважаемаго А. Г. Горнфельда. Это не безпринципность, не безъидейность: въ этомъ отношеніи все обстоитъ благополучно. И традиціи неприкосновенны.

Это—критика... „для другихъ".

Разоблаченная магія.

Ich sah sie immer mit Vorsicht Gift bereiten; und immer zogen sie gläserne Handschuhe dabei an ihre Finger.

Friedrich Nietzsche.

Одинъ молодой стихотворецъ, воспѣвая своего мэтра, характеризовалъ его какъ мага.

„Застывшій магъ, сложившій руки...“

Оба они—и молодой стихотворецъ, и мэтръ—„декаденты“, и магія, о которой здѣсь идетъ рѣчь, не бѣлая и не черная, а лишь „декадентская“ (въ кавычкахъ), т.-е. та безразлично-сѣрая магія, у которой, по заявленію декадентскаго органа „Вѣсовъ“, есть особый „свой путь“, *средній* путь между крайними группами писателей и художниковъ, равно чуждый и реакціи, и революціи. Этотъ средній путь, избранный современными декадентами, не похожъ на тотъ путь, по которому шли піонеры русскаго декадентства — К. Бальмонтъ, Ѳедоръ Сологубъ, Иванъ Коневской и др.

Это среднее устремленіе, эта сѣрость современнаго „декадентства“ объясняется не тѣмъ, что какой-то одинъ „магъ“, сложивъ руки, застылъ почему-то въ этой позѣ, а тѣмъ, что застыла, кристаллизовалась сама декадентская магія. И лишь только прекратилось молекулярное движеніе внутри декадентства, вмѣстѣ съ нимъ прекратилось магическое вліяніе его на современность. Неподвижное декадентство—это маленькій Парнасъ, и его маленькая магія—магія разоблаченная, магія фокусника, а не чародѣя.

Декаденство пережило себя, а по признанію „Вѣсовъ“—декаденство умираетъ. Такое чистосердечное признаніе, хотя и опоздавшее нѣсколько, нехудо и заслуживаетъ всяческихъ похвалъ, но, спрашивается, въ чемъ же усмотрѣли „Вѣсы“ признаки своей собственной смерти.

Въ журналѣ „Вѣсы“ [1]) есть статья „Торжество побѣдителей“, посвященная этой темѣ. „Декадентовъ—говоритъ авторъ этой статьи,—единитъ не стиль, но сходство и сродство міровоззрѣній“—вотъ его первое положеніе. „Вопросъ объ индивидуализмѣ былъ той точкой, съ которой началось расхожденіе между членами прежде „единой“ школы“—вотъ второе положеніе. И, наконецъ, „декадентство ждетъ, чтобы передать свой скипетръ въ мірѣ искусства новой, преемственно съ ней связанной группѣ художниковъ“,—таково третье и послѣднее положеніе руководящей статьи „Вѣсовъ“.

Уже изъ этой схемы видно, что „Вѣсы“ признаютъ свое идейное пораженіе, но, повидимому, Sturm und Drang нашего времени такъ потрепалъ крылья декадентскихъ идей, что эти идеи, казавшіяся недавно райскими птицами, нынѣ стали похожи на птицъ домашнихъ, не умѣющихъ летать. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ

---

[1]) „Вѣсы“, 1907, № 9.

не похожа на курицу съ подрѣзанными крыльями та идея, что міросозерцанія всегда предопредѣляютъ собою художественныя школы. Сказать это значитъ ровно ничего не сказать: міросозерцаніе далеко не всегда предрѣшаетъ методы и пріемъ художественнаго творчества. И лучшимъ доказательствомъ этого можетъ служить примѣръ, который приводитъ самъ авторъ вышеупомянутой статьи. Развѣ міросозерцаніе Новалиса, съ его католическимъ мистицизмомъ, и Байрона, съ его мятежнымъ демонизмомъ, тождественны? А между тѣмъ мы называемъ ихъ романтиками. И, объединяя ихъ подъ знакомъ романтизма, мы имѣемъ въ виду ихъ общее отношеніе къ искусству, а вовсе не міросозерцанія. Поэты съ различными взглядами на міръ—и христіане, и буддисты, и теософы, и хлысты—всѣ могутъ быть объединены въ одной группѣ, если пріемы ихъ писаній заключаютъ въ себѣ нѣчто общее, характерное для той или другой литературной школы. Толстой и Тургеневъ—реалисты, но развѣ совпадаютъ ихъ міросозерцанія? А развѣ въ современности мы не находимъ поэтовъ съ противоположными міросозерцаніями, но принадлежащихъ къ одной литературной школѣ? Развѣ міросозерцаніе Бальмонта похоже на траурную философію одиночества, которую исповѣдуетъ Ѳедоръ Сологубъ? Но у нихъ есть нѣчто общее въ отношеніи къ искусству и потому мы называемъ ихъ декадентами, несмотря на различіе ихъ взглядовъ на міръ. Такъ безнадежно и безпомощно запутался журналъ „Вѣсы“ въ противорѣчіяхъ. Это понятно: руководители „Вѣсовъ“ не привыкли бороться на идейной почвѣ: до сихъ поръ они всегда безпринципность возводили въ свой единственный принципъ, и вотъ теперь, когда они строятъ серьезныя гримасы академиковъ, эти новыя маски не могутъ скрыть ихъ настоящія лица.

Смѣшное положеніе, въ которое теперь попали „Вѣсы“, объясняется тѣмъ, что нельзя безнаказанно ходить по канату продолжительное время. Когда-то можно было утверждать, что „не человѣкъ мѣра вещей, а мгновенье“, но нельзя вѣкъ балансировать на канатѣ: задрожали, наконецъ, колѣни у канатнаго плясуна, и бѣдняга свалился. И, право, этотъ плясунъ совсѣмъ не тотъ, котораго похоронилъ своими руками Заратустра. Плясунъ Заратустры свалился на землю и, окровавленный, погибъ: онъ „изъ опасности сдѣлалъ себѣ ремесло“; что до нашего плясуна изъ „Вѣсовъ“, то его ремесло вполнѣ гарантировано отъ опасностей: подъ его канатомъ виситъ сѣтка.

Однако, несмотря на идейную нищету, которую обнаруживаетъ статья „Торжество побѣдителей“ (въ „Вѣсахъ“), въ ней есть доля истины. Эта доля истины всецѣло заимствована изъ статей, направленныхъ противъ декадентства. Да, совершается кризисъ индивидуализма... Только пусть запомнятъ „Вѣсы“, что идейное движеніе, направленное противъ индивидуализма, не есть новая литературная школа, а явленіе болѣе значительное и широкое, уводящее насъ далеко прочь отъ маленькаго кружка „эстетовъ“. Когда мнѣ приходилось писать противъ декадентовъ, я имѣлъ въ виду не литературную школу, которая въ сущности уже дифференцировалась, а декадентство, какъ извѣстное міроотношеніе—явленіе болѣе крупное, чѣмъ кружокъ журнала „Вѣсы“. А что до чисто литературной дифференціаціи, то это уже иной вопросъ: здѣсь намъ пришлось бы говорить о символизмѣ, новомъ реализмѣ и миѳотворчествѣ. А теперь я говорю о томъ крайнемъ индивидуализмѣ, который интересуетъ меня какъ фактъ психологическій, а не какъ литературная школа.

Когда въ литературѣ заговорили о кризисѣ индивидуализма, журналъ „Вѣсы“ поднялъ по поводу этихъ

новыхъ мнѣній странную тревогу. Но почему „Вѣсы“ вообразили, что именно они призваны защищать идеи крайняго индивидуализма? И чѣмъ доказали они въ теченіе четырехлѣтняго своего существованія, что они воистину органъ крайнихъ индивидуалистовъ? Я полагаю, что двѣ-три незначительныя статейки „теоретическаго“ характера, посвященныя этой темѣ, никакъ не могутъ опредѣлить журналъ настолько, чтобы онъ имѣлъ право монополизировать почему-то цѣлый кругъ идей великой важности.

Тема крайняго индивидуализма, тема Ницше и цѣлой полосы европейской литературы XIX в., неожиданно нашла для себя неловкихъ защитниковъ въ лицѣ эпигоновъ нашего декадентства. Я говорю эпигоновъ потому, что великая мудрость декадентовъ раскрылась въ русской литературѣ вовсе не въ „Вѣсахъ“, а ранѣе — въ „Мірѣ Искусства“ и въ творчествѣ нѣкоторыхъ поэтовъ и прежде всего въ творчествѣ Ѳедора Сологуба, этого изумительнаго лирика и романиста и—что въ данномъ случаѣ очень важно—одного изъ самыхъ глубокихъ и послѣдовательныхъ мыслителей современности.

Когда-то наши индивидуалисты, затворившись въ своихъ кельяхъ отъ мірской суеты, умѣли предаваться опаснымъ опытамъ. Въ этой смѣлости было ихъ оправданіе. Иные изъ декадентовъ поплатились за свои опыты жизнью; иные ищутъ теперь спасенія въ „новомъ христіанствѣ“; иные, наконецъ, возвели свое міроотношеніе на высоту богоборчества и утверждаютъ, какъ начало абсолютное, свое собственное одинокое Я.

Но эпигоны декаденства, усвоивъ принципъ экспериментализма, продолжаютъ повторять тѣ азы, которые давно ужъ наскучили всѣмъ и стали общимъ мѣстомъ. Эти эпигоны тщетно пугаютъ насъ своей магіей. Ихъ чернокнижіе—жалкая бутафорія. „Яды“ ихъ можно получить въ любомъ ресторанѣ. И къ нимъ можно отнести

слова Заратустры: „Ich sah sie immer mit Vorsicht Gift bereiten“. О, они осторожны! Иногда, впрочемъ, они воображаютъ себя храбрыми альпинистами, но вѣдь Тартаренъ тоже былъ альпинистъ.

Изъ осторожности наши декаденты готовы признать, что индивидуализмъ переживаетъ кризисъ. Но кто же вѣстники этого кризиса? Правда, на этотъ вопросъ у нихъ есть отвѣтъ: неохристіане. Но этотъ стратегическій пріемъ такъ же старъ, какъ и наивенъ: если опасность надвигается слѣва, почему же не сдѣлать видъ, что ты ожидаешь ее справа? Такъ и поступаютъ маленькіе декадентскіе вожди. Это между прочимъ не слишкомъ лестно для неохристіанъ. Должно быть, совсѣмъ не страшны они для декадентовъ, если наши индивидуалисты такъ охотно оказываютъ имъ почести. Эти почести стоятъ столько же, сколько тѣ почести, которыя въ оперѣ крестьяне-статисты оказываютъ оперному королю: въ сущности имъ другъ до друга нѣтъ никакого дѣла.

И что за смѣшное противорѣчіе — утверждать, что неохристіане единственные вѣстники кризиса индивидуализма, и въ тоже время понимать этотъ кризисъ, какъ борьбу „литературныхъ школъ“. Какая же „литературная школа“ наши неохристіане? Вѣдь въ литературѣ сторонниковъ этого міросозерцанія можно пересчитать по пальцамъ: ихъ четверо — Мережковскій, Гиппіусъ, Бердяевъ и Философовъ. Мережковскій никакъ не можетъ считаться представителемъ какой-то новой литературной школы,—онъ, вѣроятно, самъ смѣется надъ своими „поэтическими“ опытами; г-жа Гиппіусъ давно уже перестала писать стихи или, какъ нескромно выражается К. Д. Бальмонтъ, „безшумно увяла“, — а что касается Бердяева и Философова, то они, кажется, по самой природѣ своей никогда никакого отношенія (кромѣ критическаго) къ поэзіи не имѣли.

О, конечно, и неохристіанскія идеи, заимствованныя нашими современниками у Владиміра Соловьева и отчасти у Достоевскаго, суть однѣ изъ признаковъ надвигающагося кризиса индивидуализма. Но эти идеи ничего общаго не имѣютъ съ борьбою „литературныхъ школъ“.

Но въ кругѣ религіозныхъ переживаній происходитъ великая борьба двухъ началъ—истиннаго индивидуализма (не „московско - декадентскаго“) и начала универсализма, начала религіозной общественности. Смыслъ этой борьбы не въ отреченіи отъ той правды, которую раскрыли намъ Ницше и Бодлэръ, и не въ уклоненіи отъ опытовъ, завѣщанныхъ ими, а въ стремленіи расширить кругъ этихъ опытовъ. Кризисъ индивидуализма не въ томъ, что три декадента и одинъ идеалистъ рѣшили основать новую церковь, а въ томъ, что душа современнаго человѣка не можетъ удовлетвориться тѣми уединенными опытами, которыми могъ удовлетворяться еще недавно нашъ русскій ницшеанецъ. Въ „новомъ христіанствѣ“ есть тотъ ужасный оптимизмъ, отъ котораго становится невыносимо душно: лучше ужъ просто лирика, пусть даже въ ея циничной наготѣ, только бы не эти слишкомъ опредѣленныя слова...

Но современность раскрываетъ не только начало чистой и самодовлѣющей лирики: сущность религіознаго переворота нашего времени опредѣляется тѣмъ, что опытъ индивидуальный замѣняется опытомъ религіозно-общественнымъ. Я понимаю ту великую отвѣтственность, которую берутъ на себя эти смѣльчаки, рѣшившіеся разорвать завѣсу, отдѣлявшую личность отъ общественности. Я понимаю, почему закружились слабыя головы и почему иные литераторы истерически закричали о „профанаціи и провокаціи“. Но развѣ подобный крикъ не раздавался въ то

время, когда декадентство заявило о себѣ и о своихъ правахъ?

Въ шумѣ полемической войны, объявленной декадентами новому міроотношенію, невозможно разобрать настоящія убѣдительныя слова, надъ которыми стоитъ задуматься. Единственное слово, которое прозвучало какъ серьезный упрекъ,—это требованіе раскрыть новый опытъ, о которомъ говорятъ новые люди. Это требованіе имѣетъ, конечно, свои психологическія основанія, но я думаю, что нельзя обусловливать имъ признаніе или непризнаніе новыхъ истинъ. Что значитъ „раскрыть" этотъ опытъ? Возможно ли это? Быть можетъ, и нѣтъ еще такого эмпирическаго опыта, который отвѣчалъ бы запросамъ новой души, но самая ткань души уже измѣнилась. Профанируютъ этотъ возможный опытъ не тѣ, что принципіально защищаютъ его необходимость, а тѣ, что кричатъ на всѣхъ перекресткахъ о какихъ-то оргіяхъ, эротическихъ коммунахъ и демоническихъ культахъ. Новые люди не могутъ раскрыть новаго опыта, какъ не могли и не могутъ раскрыть своего опыта декаденты. А „религіозное дѣйствіе" неохристіанъ, о которомъ они неустанно пишутъ въ различныхъ журналахъ и газетахъ,—гдѣ оно? Я охотно вѣрю, что такое дѣйствіе, какъ мистическій актъ, совершается, но я не стану спрашивать, гдѣ его эмпирическая видимость. Я знаю, что неохристіане не сумѣютъ отвѣтить на этотъ вопросъ. И не только новые христіане, но и христіане первыхъ вѣковъ и участники древнѣйшихъ мистерій—никто не отвѣтилъ бы на подобный вопросъ. Человѣкъ идетъ отъ обряда къ обряду, отъ пѣсни къ пѣснѣ, отъ таинства къ таинству, но путь этотъ обрывается тамъ, гдѣ начинается чудо и никакія слова не равны тому, что совершается.

И въ эпигонахъ декадентства, и въ неохристіанахъ

есть духъ примиренности и компромисса: не найдя исхода изъ трагическихъ противорѣчій, одни изъ нихъ успокоились въ лонѣ „крайняго индивидуализма“, другіе—въ церковной догматикѣ.

Смыслъ новаго идейнаго движенія, какое бы названіе оно ни носило, будетъ ли это „мистическій энергетизмъ“ Вячеслава Иванова, или „иннормализмъ“ Конст. Эрберга, или получившій столь широкую извѣстность „мистическій анархизмъ“, или, наконецъ, идеи Александра Мейера, отчасти совпадающія съ вышеупомянутыми концепціями,—смыслъ всѣхъ этихъ исканій, какъ я понимаю ихъ, во-первыхъ, въ призывѣ разорвать кругъ индивидуальнаго опыта и, во-вторыхъ, въ протестѣ противъ узъ неподвижной догматики. Разрывая замкнутый кругъ индивидуальнаго опыта, личность обрекаетъ себя на распятіе на крестѣ мучительныхъ противорѣчій. Отказываясь отъ опыта и догматики христіанской церкви, личность вступаетъ на опасный путь религіозно-общественнаго опыта, еще не признаннаго и не освѣщеннаго. И пока нѣтъ исхода изъ этого міра чудесъ и мученій.

Всѣ эти муки современной души отразились въ новой лирикѣ. Въ ней, какъ въ зеркалѣ, мы видимъ, гадая, свое лицо. И если сама лирика—лишь блестящая плоскость, то все же этимъ не умаляется ея значеніе: несмотря на событія, которыя переживаетъ современная душа, мы не разобьемъ этихъ драгоцѣнныхъ зеркалъ, любовно отшлифованныхъ искусными руками.

И всѣ требованія подчинить красоту вѣчнымъ законамъ, которые управляютъ міромъ, напрасны не потому, что законы эти враждебны красотѣ, а потому, что красота больше закона. Она можетъ явиться передъ нами въ чудовищной маскѣ, но и тогда по ея жесту мы узнаемъ кто это. Ей равно подчинены и адъ, и небо: она послѣдняя владычица.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!

И красота преодолѣваетъ не только „литературность“ въ искусствѣ, но и само искусство. Декадентскій эстетизмъ—послѣдняя грань: за ней уже область красоты, какъ жизненнаго творчества.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ.

Умные стихи.

I.

Въ одномъ изъ своихъ писемъ Пушкинъ полушутя обронилъ блестящій парадоксъ: „Поэзія, прости Господи, должна быть глуповата“. Какъ ни обольстительна лукавая мудрость пушкинскаго парадокса, приходится, однако, помнить, что всякій парадоксъ неточенъ: имѣетъ право на существованіе не только „безумная“ лирика, но и „умная“ поэзія. Иные стихи Гете или даже нашего Баратынскаго, написанные „отъ ума“, не вычеркнешь изъ списка даровъ Музы.

Мы знаемъ философовъ, которые разгадали тайну ритма, и поэтовъ, которые владѣютъ идеями, какъ опытные бойцы рапирами. Худо, конечно, если въ „умныхъ“ стихахъ не найдешь лица поэта, но причину этого надо искать не въ томъ, что стихи умны, а въ чемъ-то иномъ.

Ритмъ—послѣдній владыка вселенной, и его власти покорны не только движенія нашего сердца, но и наша мудрость, и умъ, и даже разумъ, который принято считать прозаическимъ.

Развѣ формы нашего разума, логика, не подлежатъ законамъ, въ существѣ своемъ математическимъ? И развѣ въ ритмѣ не раскрываются математическія идеи, правящія міромъ?

Девять томовъ философскихъ сочиненій Владиміра Соловьева не болѣе драгоцѣнны, чѣмъ маленькая книжка его стиховъ, хотя многія пьесы въ этой книжкѣ ни въ какомъ отношеніи не удовлетворятъ критика, если онъ будетъ руководствоваться пушкинскимъ парадоксомъ.

Статьи Н. М. Минскаго относятся къ области „умной поэзіи", и это не умаляетъ ихъ значенія: личность Минскаго настолько оригинальна и писатель онъ настолько интересный, что стихи его, даже несовершенные, представляютъ собою драгоцѣнный матеріалъ для выясненія его индивидуальности.

Теперь часто появляются сборники лирическихъ стихотвореній, технически нехудо сдѣланныхъ и подчасъ затрудняешься опредѣлить „настоящіе" они или это только искусная фальсификація. И дѣло тутъ не въ подражательности современникамъ, а въ подлинности переживаній. Лермонтовъ не стыдился брать у Пушкина цѣлыя строфы. Шиллеръ бралъ у Гете, Гете у Шиллера: высокая культура, въ себѣ увѣренная, не боится внѣшнихъ совпаденій. Только мелкія души смотрятъ на каждую строку свою, какъ лавочникъ на свой товаръ. Погоня за „оригинальностью" нерѣдко опустошаетъ слабыя сердца.

То же происходитъ и въ области живописи. На это уже указывалъ Александръ Бенуа. Настоящій поэтъ не стыдится признать своимъ мэтромъ старшаго брата, будучи увѣренъ, что завтра его другъ будетъ у него учиться мастерству. Блокъ многому научился у Брюсова, а въ одномъ изъ послѣднихъ стихотворныхъ цикловъ Брюсова сказывается явное вліяніе Блока.

Подлинность переживаній, сердце, чуткое къ символамъ, и техническое искусство—вотъ что опредѣляетъ поэта. Иногда, впрочемъ, техника бываетъ такъ искусна, что не разгадаешь сразу, есть у поэта свое лицо или онъ соблазняетъ тебя мастерствомъ. И если поэтъ не только лирикъ, тогда легче провѣрить подлинность его стиховъ.

Н. М. Минскій—авторъ трагедіи „Альма", переводчикъ „Иліады" и, главное, философъ, написавшій двѣ замѣчательныя книги: „При свѣтѣ совѣсти" и „Религія будущаго",—все это заставляетъ съ особеннымъ интересомъ подойти къ его стихамъ: зная Минскаго по другимъ его книгамъ, уже не сомнѣваешься въ подлинности переживаній, воплощенныхъ въ стихотворную форму.

II.

Въ 1905 году Н. М. Минскій опубликовалъ свою книгу „Религія будущаго". Въ этой книгѣ, которая первоначально печаталась на страницахъ „Міра Искусства" подъ общимъ названіемъ „Философскіе разговоры", Минскій излагаетъ свое философское міровоззрѣніе, принципы котораго были уже раскрыты имъ ранѣе въ книгѣ „При свѣтѣ совѣсти".

Въ противоположность Мережковскому, Минскій интересуется не столько вопросомъ о переоцѣнкѣ христіанской догматики и эсхатологическими идеями автора „Апокалипсиса", сколько философіей религіи вообще. Мэонизмъ Минскаго—это стройная философская система, несмотря на отсутствіе въ ней академической строгости и сухости. Въ формѣ діалога Минскій послѣдовательно излагаетъ свои религіозно-философскія идеи. Религія не есть отрицаніе закономѣрности явленій, а лишь утвержденіе вѣчнаго мистиче-

скаго закона; поэтому нѣтъ чуда, а есть тайна,—и не нужна вѣра, а нужна религіозная увѣренность, основанная на внутреннемъ откровеніи. Нравственный законъ утверждается не только совѣстью, но и разумомъ. При свѣтѣ разума мы познаемъ, что мораль двуедина, что идеалъ добра не заключаетъ въ себѣ непреложной нормы и обусловливается инымъ началомъ, стояшимъ выше морали. Этимъ началомъ является мистическій разумъ, воспринимающій мэоническія идеи. „Божество открывается намъ, какъ абсолютное единство, въ разныхъ категоріяхъ, но открывается въ обратномъ изображеніи не реально, а мэонически, какъ отрицаніе всякаго реальнаго единства, не какъ подлежащее, а какъ вѣчная цѣль, т.-е. какъ вѣчное наше дополненіе". („Религія будущаго", стр. 204). И, наконецъ, послѣдній выводъ Минскаго таковъ: „Такъ какъ множественный міръ существуетъ реально, а единое мэонически, то первопричину созданія міра мы должны видѣть въ свободной волѣ Единаго, подвигнутой безкорыстной любовью" („Рел. Буд.", стр. 205).

Мэоническая легенда о Богѣ, который принесъ себя въ жертву, отказался отъ единства для множественности и раскрылъ себя въ мірѣ,—вотъ основа философіи и религіи Минскаго. Эта легенда заключаетъ въ себѣ увѣренность въ воскресеніи міра, т.-е. возстановленіи Творца въ его абсолютномъ единствѣ. И страданія суть священныя жертвы, вѣрный путь къ познанію тайны, постиженіе міра, какъ имманентной святости, какъ вѣчнаго жертвоприношенія живого, любящаго, страждущаго Бога. Въ основѣ христіанства лежитъ та же вѣчная мэоническая легенда о страдающемъ Богѣ, которую древній міръ зналъ въ миѳѣ о Діонисѣ.

Такова схема философско-религіозныхъ воззрѣній Н. М. Минскаго. И лучшіе философскіе стихи писателя

вполнѣ гармонируютъ съ этими воззрѣніями. Прислушайтесь къ признанію поэта:

Мои друзья! Когда умру я
И жить начнетъ моя судьба,
Молитесь за меня, молю я,
Не какъ за Божьяго раба.

Рабомъ я не былъ даже Бога,
Возмездья и наградъ не ждалъ.
Но самъ Творца судилъ я строго
И лишь свободой оправдалъ.

Мои друзья! Когда умру я,
Чтобъ жить межъ вами безъ конца,
Любите въ Богѣ, какъ люблю я,
Свободы вѣчнаго творца.

Здѣсь нѣтъ лишнихъ словъ и ритмъ не насильственно навязанъ этимъ точнымъ идеямъ, холоднымъ и яснымъ, но открывающимъ сущность души поэта. Не менѣе значительно стихотвореніе: „Кто Бога узритъ, тотъ умретъ". Иныя строки звучатъ, какъ мудрыя эзотерическія формулы. Такова, напримѣръ, формула о предвосхищеніи смерти: „Я—тотъ, кто смерть постигъ при жизни".

Одинъ біографическій фактъ—арестъ поэта—послужилъ поводомъ для написанія цикла стихотвореній „Въ одиночномъ заключеніи", но и здѣсь философъ-поэтъ остался вѣренъ себѣ: всѣ стихи лишены политической окраски—это воистину философическія стихотворенія съ глубокимъ содержаніемъ. Таковы: „Дверь", „Окно", „Стеклышко въ двери", „Стѣна" и превосходное не только по содержанію, но и по лирической силѣ стихотвореніе „Пѣсня".

Сказалъ я въ часъ полночный:
Весь міръ—тюрьма одна,
Гдѣ въ кельѣ одиночной
Душа заключена.

Томится узникъ блѣдный
И рядомъ съ нимъ другой.
Страданья ихъ безслѣдны,
Безрадостенъ покой.

Однихъ безумье губитъ,
Другихъ тоска грызетъ.
Но есть и тѣ, кто любитъ.
Кто любитъ, тотъ поетъ.

Я тотъ, кто пѣть умѣетъ
Въ уныніи ночей,
Въ чьемъ сердцѣ пѣсня зрѣетъ
Безъ воли, безъ лучей.

О, знай, мой другъ далекій,
Коль слышишь пѣснь мою,
Я—узникъ одинокій,
Для узниковъ пою.

Интересенъ и значителенъ отдѣлъ „Холодныя слова", въ которомъ поэтъ говоритъ о себѣ, что онъ „боится любви, бѣжитъ святынь", чуждается „кроткаго безсилья" и любитъ лишь „подъемлющія крылья и снѣгъ нетронутыхъ вершинъ".

III.

Наименѣе волнуютъ меня „Гражданскія пѣсни" поэта не потому, чтобы тема эта не была мнѣ близка, а потому, что поѳосъ поэта не представляется мнѣ высокимъ въ этихъ стихахъ. И техника этихъ стиховъ неизмѣримо слабѣе, чѣмъ техника стиховъ философскихъ и любовныхъ. Эти послѣдніе вольнѣе, окрыленнѣе и напѣвнѣе, чѣмъ длинныя разсужденія въ стихахъ, которые когда-то составили славу поэта. И это послѣ Некрасова, который умѣлъ крѣпко ковать гражданскія пѣсни, какъ оружіе для будущихъ битвъ!

Но и въ первомъ томѣ разсѣяны отдѣльные стихи и строфы, которые плѣняютъ сердце, какъ предвѣстія „пѣсенъ любви“.

Вдругъ неожиданно звучитъ, какъ что-то близкое и внятное:

Но я полюбилъ тебя, мнѣ ты—подруга,
О, сѣвера ночь! Мнѣ отрадно встрѣчать
Твой призрачный взоръ...

„Послѣдняя исповѣдь“ уже свидѣтельствуетъ о путяхъ философскихъ, на которые суждено было впослѣдствіи вступить поэту. Остроумны и изящны иные стихи въ первомъ томѣ въ отдѣлѣ „Cum grano veneni“. Что-то гейневское есть въ стихотвореніяхъ „Моя вѣра“, „Всякому“, „Историку“, „На кладбищѣ“ и въ стихотвореніи „Ноктюрнъ“ (въ отдѣлѣ „Среди Мрака“).

Заключительная „гражданская пѣсня“—„Гимнъ рабочимъ“, получившая столь широкую извѣстность, несмотря на нѣкоторыя неудачныя и самодовольныя строки, лишена, по счастью, той непріятной сантиментальности, которая характерна для многихъ гражданскихъ стиховъ Н. М. Минскаго. Но вѣдь вообще изъ революціонныхъ пѣсенъ современности только стихи Ѳедора Сологуба достойны серьезнаго вниманія: трудно слагать стихи о борьбѣ, когда воочію видишь ея судорожные порывы, лишенные мѣрности, ритма...

Перечитывая стихи Н. М. Минскаго, собранные теперь въ четырехъ томахъ, поражаешься тѣми техническими успѣхами, которые сдѣлали за это время русскіе лирики. И самъ Н. М. Минскій сумѣлъ многому научиться за это время: не даромъ онъ переводилъ Байрона, Шелли, Мюссэ и Верлэна и, вѣроятно, пристально изучалъ нашихъ классиковъ. А въ иныхъ стихахъ его явно сказывается вліяніе французскихъ символистовъ.

Въ сонетѣ „Не все ль равно, правдива ты иль нѣтъ“ есть что-то отъ Верлэна, въ сонетѣ „Смерть“ — отъ Бодлэра.

IV.

Когда умеръ Бетховенъ, въ секретномъ ящикѣ его стола нашли неотправленныя письма къ какой-то дамѣ. Эти письма извѣстны подъ названіемъ писемъ „къ безсмертной возлюбленной“. Предполагаютъ, что эти письма предназначались Терезѣ Брунсвикъ, которой посвящена одна изъ сонатъ Бетховена. Но въ концѣ-концовъ не все ли равно, кто она: Тереза Брунсвикъ или иная дама? Возлюбленная Бетховена—безсмертна, въ этомъ смыслъ и тайна его творчества. И онъ самъ пишетъ: „Ахъ, Боже, такъ близко. Такъ далеко. Развѣ не небо наша любовь? Но она такъ же незыблема, какъ сводъ небесный“. Въ сущности въ поэта повѣришь только тогда, когда поймешь его любовь, повѣришь въ его „безсмертную“ любовницу.

Въ третьемъ томѣ стиховъ Минскаго есть чудесное стихотвореніе: „Съ высотъ альпійскихъ я принесъ тебѣ цвѣтокъ сухой и бѣлый“. Когда я прочелъ это стихотвореніе, я повѣрилъ въ Минскаго-лирика и сталъ искать въ его стихахъ „писемъ къ безсмертной возлюбленной“. И я нашелъ ихъ. Уже „Посвященіе“ въ четвертомъ томѣ внятно говоритъ о мечтѣ поэта:

Я цѣпи старыя свергаю,
Молитвы новыя пою.
Тебѣ, далекой, гимнъ слагаю,
Тебя свободную люблю.

Ты страсть отъ сердца отрѣшила,
Твой блѣдный взоръ надежду сжегъ.
Ты жизнь мою опустошила,
Чтобъ я постичь свободу могъ.

Но впавшей въ океанъ бездонны
Возврата нѣтъ волнѣ ручья.
Въ твоихъ цѣпяхъ освобожденный,
Я—вѣчно твой, а ты ничья.

И далѣе поэтъ пишетъ „пѣснь надгробную земной любви“, нѣсколько холодное, но мудрое и глубокое „Преображеніе любви“, и пѣснь „блѣдной Мадоннѣ“.

Листопадъ.

Быть можетъ, сонъ создалъ мои картины,
Но пусть! Мой сонъ—печаль моей любви...

Иванъ Бунинъ.

Иванъ Бунинъ — единственный значительный представитель тургеневской полосы въ современной литературѣ. Какъ-то странно видѣть сборники его стиховъ и разсказовъ заключенными въ зеленую обложку товарищества „Знанія". И талантливые, и бездарные сотрудники „Знанія" равно далеки отъ пушкинско-тургеневскихъ традицій, и развинченный, расшатанный стиль какого-нибудь Юшкевича или даже самого Максима Горькаго ничего общаго не имѣетъ съ четкимъ, суховатымъ, но всегда точнымъ и крѣпкимъ стилемъ Ивана Бунина.

Иванъ Бунинъ знаетъ, что значитъ мастерство, и любитъ его. Онъ бережно лелѣетъ слова и не расточаетъ случайныхъ эпитетовъ, натянутыхъ сравненій и фальшивыхъ образовъ.

Сухость и сдержанность лучше пышности, не оправданной основной темой. Иные современные повѣство-

ватели, начитавшіеся Бальмонта и переведеннаго на русскій языкъ Пшибышевскаго, вообразили, что тайна творчества въ нанизываніи неврастеническихъ эпитетовъ и въ истерическомъ стилѣ. Но брильянты Бальмонта и Пшибышевскаго они замѣнили стекломъ, и лишь плохіе ювелиры не отличатъ этого фальшиваго блеска отъ живой игры настоящихъ камней.

У Ивана Бунина все подлинное. Пріятно читать внятные, любовно отшлифованные стихи и разсказы Бунина послѣ этихъ многословныхъ и неряшливыхъ писаній, которыя охотно потребляются теперь книжнымъ рынкомъ.

Послѣ того, какъ опредѣлилось „Знаніе“ и его литературное лицо выяснилось окончательно, появилась новая группа повѣствователей съ претензіями на „изысканность“. Иные успѣли уже безславно погибнуть для литературы, завязнувъ въ своемъ собственномъ стилѣ: „модернизмъ“ кружитъ голову господамъ бытописателямъ; и вульгарная пшибышевщина вопитъ со страницъ журналовъ и альманаховъ.

Отъ декадентства взяли не его сущность, а то побочное и случайное, что усвоить легко, не отдавая себѣ отчета въ томъ, какую отвѣтственность принимаетъ на себя человѣкъ, воистину познавшій сокровенное крайняго индивидуализма. Словесный развратъ и безстыдная развязность стиля царятъ въ „широкой“ литературѣ.

Но символисты, настоящіе символисты, умѣютъ любить стиль и языкъ, и даже „младшіе“ изъ нихъ научились писать четко и красиво.

Малоизвѣстный Маркъ Криницкій и совершенно неизвѣстный Юрій Череда умѣютъ писать съ той изысканной простотой, о которой понятія не имѣютъ наши популярные беллетристы.

Такъ же обстоитъ дѣло и со стихотворцами. Многимъ

популярнымъ „поэтамъ“ не мѣшало бы поучиться тихой ясности у Дмитрія Фридберга или у Корина.

Простой и прозрачный стиль Ивана Бунина построенъ однако по опредѣленному плану, и слова у него двигаются не случайно по точнымъ путямъ, въ строгомъ и ясномъ ритмѣ.

Вотъ отрывокъ изъ разсказа „Руда“, къ которому стоитъ прислушаться:

„Осень приходила къ намъ свѣтлая и тихая, — она воцарялась въ степи такъ мирно и спокойно, что казалось, конца не будетъ яснымъ днямъ. Она дѣлала дали нѣжно-голубыми и глубокими, небо—чистымъ и кроткимъ, солнечные дни—веселыми. Тогда можно было различить самый отдаленный курганъ въ степи, на открытой и просторной равнинѣ ярко-желтаго жнивья. Осень убирала и березу въ золотой уборъ. А береза радовалась и не замѣчала, какъ недолговѣченъ этотъ уборъ, какъ листокъ за листкомъ осыпается онъ, пока, наконецъ, не оставалась вся раздѣтая на его золотистомъ легкомъ коврѣ. Очарованная осенью, она была счастлива и покорна, и вся сіяла, озаренная изъ-подъ низу желтымъ отсвѣтомъ сухихъ листьевъ. А радужныя паутинки тихо летали возлѣ нея въ блескѣ солнца, тихо садились на сухое, колкое жнивье... И народъ называлъ ихъ красиво и нѣжно—„пряжей Богородицы“.

Въ такой прозѣ есть опредѣленный уклонъ, полетъ, напряженіе—все то, что опредѣляетъ собою ритмъ,— и нельзя ставить грани между стилемъ Бунина и его художественной прозой. Обращаясь къ внутренней сторонѣ стиля—къ образамъ, мы видимъ, какъ Бунинъ выводитъ ихъ изъ состоянія неподвижности, какъ онъ искусно открываетъ въ нихъ живую пульсацію. Жива свѣтлая и тихая Осень, жива Береза, которая стоитъ обнаженная на „золотистомъ легкомъ коврѣ“ изъ опавшихъ листьевъ и вся „сіяетъ, озаренная изъ-подъ

низу желтымъ отсѣтомъ". И, наконецъ, прекрасны „радужныя паутинки", которыя тихо садятся на сухое, колкое жнивье...

Это тютчевскій образъ:

Лишь паутины тонкій волосъ
Блеститъ на праздной бороздѣ.

И въ стихахъ своихъ Бунинъ умѣетъ дыханіемъ жизни оживлять желанные ему образы:

И Осень тихою вдовой
Вступила нынче въ теремъ свой.
Какъ хорошо ей! На полянѣ,
Среди широкаго двора,
Воздушной паутины ткани
Блестятъ, какъ сѣть изъ серебра.

И вотъ Осень бродитъ въ своемъ „росписномъ" теремѣ, „лиловомъ, золотомъ, багряномъ"...

Все строже вдаль она глядитъ,
Все рѣзче тайное страданье
Въ ея нѣмыхъ очахъ сквозитъ...
Какое вѣщее молчанье.

Въ стилѣ Бунина есть благородная тургеневская ясность, и если стиль его лишенъ иногда необходимой смѣлости и окрыленности, зато его языкъ почти никогда не бываетъ банальнымъ. И діалогъ никогда не звучитъ фальшиво. Крестьянская рѣчь порой возвышается до расцвѣтающаго языка Лѣскова и никогда не расплывается, никогда не утомляетъ вниманія.

Но Иванъ Бунинъ—не символистъ: поэтому всегда между его переживаніемъ, съ одной стороны, и образомъ, стилемъ, языкомъ, съ другой, есть посредствующее звено, которое опредѣляется различными психологиче-

скими моментами и, конечно, прежде всего сознаніемъ. Это—какъ бы холодильникъ, черезъ который проходитъ горячая влага непосредственнаго творчества.

Правда, и въ лабораторіи символиста есть такой холодильникъ, но онъ вводится въ цѣпь опыта послѣ, а не во время самаго процесса рожденія образа; благодаря этому освобожденію отъ разсудочнаго контроля образъ претворяется въ символъ; потомъ мастеръ-артистъ холодной рукой завершаетъ свою ювелирную работу, но уже символъ, разъ рожденный, не сокрушится. У Ивана Бунина образы рѣдко претворяются въ символы, но тѣмъ не менѣе искусство Бунина—настоящее, подлинное искусство, и нельзя не цѣнить его очаровательной лирики.

II.

Въ поэзіи Ивана Бунина есть одна основная тема, съ которой связаны почти всѣ его переживанія, его любовь и его печаль...

Тема эта—Русь.

И въ этой темѣ поэтъ является наслѣдникомъ Пушкина и Тургенева. Въ этой бунинской Руси нѣтъ громоздкой эпической Россіи Льва Толстого, нѣтъ загадочной и скорбной Россіи Достоевскаго, нѣтъ замученной Руси Глѣба Успенскаго и нѣтъ той Руси, которая—по слову Гоголя—несется какъ „необгонимая тройка“, мчится „вся вдохновленная Богомъ“...

Иванъ Бунинъ знаетъ и любитъ ту тихую деревенскую Русь, отъ которой пахнетъ стариной не слишкомъ древней, тотъ мелкопомѣстный укладъ, понять и простить который можно лишь въ дни его увяданія. Русь полевая, охотничья, обвѣянная яснымъ вѣтромъ, напоенная медомъ и брагой, деревенская Русь съ овинами и и ригами, съ тихими зорями, съ квохтаньемъ дроздовъ

на коралловыхъ рябинахъ, съ русой дѣвушкой въ плисовой безрукавкѣ, въ строгой поневѣ—это бунинская Русь.

Бунинъ любитъ бытовую Россію, онъ не сжигаетъ, подобно инымъ мятежнымъ художникамъ, своего родного дома, чтобы идти въ неизвѣстную даль вольныхъ полей. Но Бунинъ – поэтъ, и тонкій вкусъ мастера не позволяетъ ему принять бытъ въ расцвѣтѣ, въ его самодовольной устойчивости. Самъ Бунинъ не вѣдаетъ исхода изъ бытовой западни и никогда не пытается расширить основы быта, разрушить основаніе его, но, какъ лирикъ, онъ поетъ бытъ въ его распадѣ, оплакиваетъ его увяданіе и безсознательно возвышается иногда до иныхъ слезъ, иной печали—болѣе мудрой: порой Бунинъ, какъ поэтъ, скорбитъ уже объ увяданіи и смертности нашего міра вообще, и въ этомъ переходѣ отъ быта къ міру, отъ устроенія человѣческой жизни къ землѣ слышится уже, хотя и полувнятно, пѣсня о землѣ безсмертной.

Даже въ разсказѣ „Антоновскія яблоки", гдѣ бытъ представленъ пышно, Бунинъ тихо шепчетъ о смерти. „И вотъ предо мною проходитъ цѣлый міръ,—говоритъ Бунинъ,—цѣлый бытъ, который скудѣлъ, дробился и теперь уже умираетъ, такъ что, можетъ быть, черезъ какихъ-нибудь пятьдесятъ лѣтъ его будутъ знать только по нашимъ разсказамъ"...

Но на Руси есть не только антоновскія яблоки, сухія пашни и вишневые сады: есть еще пѣсни на Духовъ день, вѣщуньи кукушки, величальные свадебные обряды, а подъ Петровъ день игры солнца, есть миѳъ о Николаѣ Чудотворцѣ и, наконецъ, величайшій миѳъ о Заступницѣ всѣхъ скорбящихъ.

Этотъ миѳъ о полевой Богоматери связанъ неразрывно съ темою Руси, и Бунинъ не могъ пройти мимо него равнодушно. Вмѣстѣ съ мужиками Бунинъ молился

Ей въ открытомъ полѣ подъ старымъ крестомъ у березы.

— Пресвятая Богородица, защити насъ Покровомъ Твоимъ,—безсознательно шепчетъ поэтъ таинственныя слова передъ суздальской иконой Божіей Матери, покровительницы полей.

И въ стихахъ Бунинъ поетъ Ее:

Не туманъ бѣлѣетъ въ темной рощѣ—
Ходитъ въ темной рощѣ Богоматерь.
По зеленымъ взгорьямъ, по долинамъ
Собираетъ къ ночи божьи травы.

Ели своей черной хвоей застятъ золотой иконостасъ заката; подъ росою пахнетъ медуница и свѣтитъ по рощамъ золотой вѣнецъ Богоматери:

Какъ туманъ бѣла Ея одежда,
Голубыя очи—точно звѣзды.
Соберетъ Она цвѣты и травы
И снесетъ ихъ къ божьему престолу.

Но въ сердцѣ Бунина ограниченный „идеализмъ“ всегда одерживаетъ верхъ въ борьбѣ съ религіозными томленіями. И порой трезвый Бунинъ дѣлаетъ свои признанія въ этомъ смыслѣ:

Теперь давно мистическаго храма
Мнѣ жалокъ темный бредъ:
Когда идешь надъ бездной, надо прямо
Смотрѣть въ лазурь и свѣтъ.

По счастью, Иванъ Бунинъ рѣдко философствуетъ и разсуждаетъ. Богъ благословилъ его сердце на мечты и ему не надо зарывать таланта въ землю и напрасно искать чужихъ даровъ.

III.

Въ темѣ любви Иванъ Бунинъ остается вѣрнымъ тургеневскому идеализму. Въ творчествѣ Бунина—та же задумчивая нѣжность, то же безкорыстное томленіе, то же рыцарство, та же любовная печаль... И это въ наши дни, когда тема любви трактуется въ романахъ и разсказахъ, какъ тема физіологическоя, и мѣщанское общество читаетъ почти исключительно тѣхъ глуповатыхъ беллетристовъ, которые умѣютъ любить въ жизни лишь дебелую бабу или даже еще опредѣленнѣе—ея жирныя бедра.

Дѣло тутъ не въ порнографіи: Константина Сомова занимаютъ иногда не только эротическія, но даже явно порнографическія темы, но онѣ всегда оправданы высокой ироніей, и кто рѣшится упрекать художника въ выборѣ сюжета? Ѳедоръ Сологубъ также не разъ раздражалъ строгихъ моралистовъ своимъ „садизмомъ", но никогда поэтъ не былъ ниже своей темы: онъ владѣлъ ею, а не она имъ. И призракъ холодной Смерти всегда витаетъ надъ эротическими переживаніями мудраго лирика: подъ вѣяніемъ крыльевъ послѣдней владычицы, Смерти, не улыбнешься нехорошей улыбкой вульгарнаго эротомана; и напрасно иные скрываютъ свои пустыя душонки подъ маской морали, удобной для домашняго обихода.

Не таковъ Бунинъ. Ему вѣришь, когда онъ поетъ:

Я ль не любилъ? Я ль не искалъ мятежно
Любви и счастья юность раздѣлить
Съ душою женской свѣтлою и нѣжной
И жизнь мою въ другую перелить?

Но та любовь, что душу посѣщала,
Оставила въ душѣ печальный слѣдъ,—
Она звала, она меня прельщала
Той радостью, которой въ жизни нѣтъ.

И отъ нея я взялъ воспоминанья
Лишь лучшихъ дней, и ужъ не ту люблю,
Кого любилъ... Люблю мечты созданья,
И снова о несбыточномъ скорблю.

Въ этомъ замѣчательномъ признаніи на лермонтовскую тему („Люблю мечты моей созданье") ключъ къ пониманію любовной лирики Ивана Бунина. И какъ внятна заключительная строфа этого стихотворенія:

И горько я, и сладостно тоскую,
И грезится мнѣ сладкая мечта,
Что воскреситъ мнѣ радость неземную
Печальная земная красота.

У Ивана Бунина есть разсказъ „Осенью". Въ этомъ разсказѣ о любовномъ свиданіи столько печальной нѣжности и тишины, что, узнавъ его, нельзя не цѣнить бунинской лирики. „И когда я цѣловалъ атласъ платья на ея колѣняхъ,—разсказываетъ поэтъ,—а она въ отвѣтъ на мои безконечныя признанія и планы на будущее тихо смѣялась сквозь слезы и обнимала мою голову, я смотрѣлъ на нее съ восторгомъ безумія, и въ тонкомъ звѣздномъ свѣтѣ ея блѣдное, счастливое и усталое лицо казалось мнѣ прекраснымъ, какъ у безсмертной".

Этотъ „тонкій звѣздный свѣтъ" и это лицо, „прекрасное, какъ у безсмертной"—все это къ той же темѣ „печальной земной красоты" и неземной „свѣтлой мечты".

Въ разсказѣ „Новый Годъ" — еще одно свиданье, странное свиданье мужа и жены, которые вдругъ въ деревенской пустынной усадьбѣ очнулись отъ городской суеты, забыли свою повседневную враждебность другъ къ другу и отдались на мигъ любви. Жена выбѣжала ночью на снѣжный дворъ, кружилась при блѣдномъ свѣтѣ мѣсяца по бѣлой землѣ и бормотала стихи

о Татьянѣ, которая, какъ сказано у Пушкина, „на мѣсяцъ зеркало наводитъ“.

Что-то ясное и таинственное, чувственное и цѣломудренное есть въ этомъ любовномъ увлеченіи снѣжной луной — какъ непонятный отблескъ безсмертной любви.

Въ разсказѣ „Костеръ“ поэтъ увидѣлъ случайно во время пути ночью дѣвушку цыганку и тотчасъ влюбился въ ея смоляные волосы, страстную нѣжность глазъ, губъ и всего „древне-египетскаго овала лица“. Но лошади тронули, копыта дружно застучали,—и костеръ, и цыганка уже далеко. Но „и въ запахѣ росистыхъ травъ, и одинокомъ звонѣ колокольчика, въ звѣздахъ и въ небѣ было уже новое чувство—томящее, непонятное и отъ этого еще болѣе сладостное“.

Въ разсказѣ „Въ Августѣ“ поэтъ дѣлаетъ еще разъ свое признаніе: „Въ одной мечтѣ объ этомъ несуществующемъ женскомъ образѣ уже было счастье. Но онъ обѣщалъ мнѣ больше,—свою близость, свою любовь, пониманіе самыхъ сокровенныхъ моихъ помысловъ,—все, чего я никакъ не могъ выразить не только словами, но даже думами, и что никогда не сбылось и не сбудется“.

Что-то осеннее есть въ любви Бунина, какая-то тютчевская „улыбка увяданья“, какъ будто багряные листья тихо падаютъ и тихо кружатся. И неслучайно первую книгу стиховъ своихъ Бунинъ назвалъ „Листопадомъ“.

Казни.

Леонидъ Андреевъ въ разсказѣ „о семи повѣшенныхъ“ возвращается къ темѣ, которая не разъ волновала художниковъ. И русскіе писатели особенно глубоко затронули эту тему—быть можетъ потому, что ни одна литература такъ не жаждетъ сораспятія съ міромъ, какъ литература русская. Русскій художникъ почти всегда мученикъ, и стигматы для него слаще розъ и крестъ радостнѣе лавра. И не случайно даже солнцемъ осіянный Пушкинъ пророчески написалъ о „кровавой десницѣ“, влагающей въ уста пророка „жало мудрыя змѣи“.

Путь учительства и путь пророчества всегда соблазняли русскихъ художниковъ. И кто рѣшится утверждать, что Глѣбъ Успенскій погубилъ свой талантъ проповѣдью отвѣтственности за всѣхъ и за все?

Глѣбъ Успенскій не могъ и не долженъ былъ быть инымъ. Принципъ „искусства для искусства“ такъ же наивенъ, какъ принципъ полезнаго въ искусствѣ. Мы уже прошли школу эстетизма. „Міръ Искусства“ и піонеры русскаго символизма сдѣлали свое важное

и значительное культурное дѣло. Пусть эпигоны декадентства попрежнему повторяютъ азы и „критики“ уличной прессы вульгаризируютъ идеи крайняго индивидуализма, русское общество не устанетъ искать связи между искусствомъ и жизнью.

Искусство—игра, но игра священная, и мы не можемъ провести раздѣльной черты между переживаніемъ эстетическимъ и переживаніемъ религіознымъ. Мастеръ не будетъ увѣнчанъ, если онъ не рѣшится принять на себя тяжелую отвѣтственность жреца. И горе жрецу, если онъ не умѣетъ ладно пѣть пѣсенъ и жесты его неритмичны.

Касаясь темы казни, возможно ли остаться только мастеромъ? Я думаю, что это и не возможно, и не должно. Однако этотъ исходъ изъ чистаго созерцательнаго искусства долженъ не умалять мастерства, не унижать его до публицистики, а возвышать до раскрытія сокровеннаго знанія.

О казняхъ писали много—Шиллеръ и Гюго, Эдгаръ По и Мэтерлинкъ и многіе иные, которыхъ не перечислишь и не припомнишь. Но у насъ русскихъ есть незабываемыя картины казней: казнь Тропмана у Тургенева, картины казни въ „Войнѣ и мирѣ“ и въ „Воскресеніи“ Льва Толстого и казни въ разсказѣ князя Мышкина у Достоевскаго.

Тургеневъ присутствовалъ при казни, Толстой былъ на войнѣ и видѣлъ казни и Достоевскій стоялъ на эшафотѣ, увѣренный въ томъ, что его казнятъ. Каждый изъ трехъ художниковъ обладалъ и опытомъ, и мудростью — и новое повѣствованіе о казняхъ всегда кажется дѣломъ опаснымъ и отвѣтственнымъ, невольнымъ состязаніемъ съ великанами русской литературы.

Я не знаю, присутствовалъ или нѣтъ Леонидъ Андреевъ при казняхъ и угрожала ли ему когда-нибудь тѣнь эшафота, но думаю, что его разсказъ не только

„литература“. Разсказъ о повѣшенныхъ написанъ кровью и считаться съ нимъ надо.

По пріемамъ мастерства въ „разсказѣ о семи повѣшенныхъ“ Леонидъ Андреевъ ближе всего подходитъ къ Льву Толстому. Въ иныхъ частяхъ повѣствованія есть явное совпаденіе съ Толстымъ. Такъ, напримѣръ, у Толстого фабричный, котораго ведутъ на казнь, „въ ужасѣ отпрыгнулъ“ и закричалъ, когда до него дотронулись; у Леонида Андреева одинъ изъ приговоренныхъ (Василій Каширинъ) „крикнулъ пронзительно, отдергивая руку“, едва жандармъ случайно коснулся его; фабричный у Толстого „схватился за Пьера“ и его пришлось тащить подъ мышки; Янсонъ у Леонида Андреева „схватился“ за ручку и пришлось отдирать его руку насильно.

Эти два психологическіе момента — ужасъ при прикосновеніи кого-то другого „посторонняго“ и стремленіе схватиться самому за что-то, удержаться, „прилипнуть“ — настойчиво подчеркиваютъ и Левъ Толстой, и Леонидъ Андреевъ.

Наконецъ, въ одномъ художественномъ пріемѣ сходятся всѣ — и Толстой, и Достоевскій, и Тургеневъ, и Андреевъ: это неожиданная и странная ненужность тѣхъ мелочей, изъ которыхъ слагается жизнь; то, что обыкновенно кажется естественнымъ и необходимымъ, вдругъ предъ лицомъ смерти становится и смѣшнымъ, и страшнымъ. Такъ: у Толстого фабричный „поправилъ самъ узелъ на затылкѣ, который рѣзалъ ему“, „почесывалъ одной босой ногой о другую“; у Достоевскаго человѣкъ, идущій на эшафотъ, думаетъ о томъ, что у палача „нижняя пуговица заржавѣла“; у Тургенева Тропманъ шевелитъ лопатками, пожимаясь отъ холода, когда ему обнажили шею для гильотины; у Леонида Андреева осужденные передъ казнью обращаютъ вниманіе на то, что коптитъ фонарь. Этотъ психологическій мотивъ у

Леонида Андреева подчеркивается трижды. Когда кто-то изъ приговоренныхъ къ смерти предлагаетъ Янсону папиросу и тотъ ее закуриваетъ, происходитъ слѣдующій разговоръ:

— Ну, спасибо,—сказалъ Янсонъ.—Хорошо.

— Какъ странно,—сказалъ Сергѣй.

— Что странно?—обернулся Вернеръ.—Что странно?

— Да вотъ: папироса.

„Онъ держалъ папиросу, обыкновенную папиросу, между обыкновенныхъ живыхъ пальцевъ и блѣдный, съ удивленіемъ, даже какъ будто съ ужасомъ смотрѣлъ на нее“.

И эту же тему Леонидъ Андреевъ разрабатываетъ подробно, анализируя детали и стараясь выяснить всѣ переживанія, возникающія около нея въ главѣ „Есть и смерть, есть и жизнь“. Сергѣй Головинъ попробовалъ ходить по камерѣ—странно, что ходитъ. Попробовалъ сидѣть — странно, что сидитъ. Попробовалъ выпить воды—странно, что пьетъ, что глотаетъ, что держитъ кружку, что есть пальцы и эти пальцы дрожатъ. Поперхнулся, закашлялся и, кашляя, думалъ: „какъ это странно, я кашляю“.

Наконецъ, Андреевъ заставляетъ своего героя наканунѣ казни заниматься гимнастикой по системѣ Мюллера, чтобы раскрыть всю чудовищность противорѣчій обыденной жизни и необычайной смерти.

Но Леонида Андреева интересуютъ не столько противорѣчія психологическія, сколько противорѣчія иного порядка. И здѣсь онъ не уклоняется отъ пути, по которому шли Достоевскій, Толстой и Тургеневъ. Но въ этомъ отношеніи Андреевъ ближе къ Достоевскому, нежели къ Толстому и Тургеневу.

Андрееву чужда морально-публицистическая тенденція Тургенева и философско-моральная точка зрѣнія Льва Толстого. Къ темѣ своей Андреевъ подходитъ

слѣпо, онъ ее предчувствуетъ (подобно Достоевскому), но онъ не можетъ освѣтить ее идеей, что пытается сдѣлать Достоевскій.

Въ „Разсказѣ о семи повѣшенныхъ“ нѣтъ сознательной тенденціи — ни публицистической, ни моральной, однако этотъ „разсказъ“ Леонида Андреева выходитъ за предѣлы искусства: авторъ обращается не только къ эстетическимъ переживаніямъ читателя, но къ переживаніямъ какой-то иной природы, и эти переживанія— внѣ категорій красоты и нравственности. Вмѣстѣ съ приговоренными Леонидъ Андреевъ подходитъ къ эшафоту и непосредственно постигаетъ, что то, что должно совершиться, не преступленіе и не торжество закона, а прежде всего безуміе.

Каждый изъ писателей сказалъ про казнь по-своему: Тургеневъ сказалъ: „это негуманно и неумно“; Левъ Толстой—„это безнравственно и преступно“; Достоевскій—„это страшно и грѣшно“.

И Леонидъ Андреевъ сказалъ внятно и убѣдительно: „это безумно“.

Всѣ приговоренные у Леонида Андреева въ ужасѣ не отъ приближающейся смерти, а отъ нарушенія какого-то закона, закона невѣдѣнія „дня и часа“, когда должна придти послѣдняя владычица земли. Можетъ быть, въ такомъ освѣщеніи этой темы есть нѣкоторая психологическая ошибка; можетъ быть, даже смертный приговоръ (вопреки очевидности) не испепеляетъ надежды въ сердцѣ человѣческомъ; можетъ быть, правъ князь Мышкинъ у Достоевскаго, предполагая, что приговоренный къ казни до послѣдней минуты не вѣритъ въ возможность ея: однако эта психологическая ошибка не умаляетъ значенія „Разсказа о семи повѣшенныхъ“: тема разсказа Леонида Андреева не столько психологическая, сколько религіозная. Дѣло не въ томъ, вѣритъ или не вѣритъ въ свою казнь приговоренный къ висѣ-

лицѣ, а въ томъ, что опредѣленіе дня и часа казни какимъ-то человѣкомъ, смерть, опредѣляемая человѣческою волею, является вопіющимъ противорѣчіемъ всему, во что мы вѣримъ.

День и часъ смерти не въ рукахъ человѣка—это мы твердо знаемъ, это—религіозный законъ. Казнь—нарушеніе этого закона. И эта религіозная антиномія раскрывается въ разсказѣ Леонида Андреева съ достаточной убѣдительностью.

Противорѣчіе обостряется до послѣдней степени: если смерть—объективная реальность, въ такомъ случаѣ человѣкъ безсиленъ предъ ея лицомъ: онъ не можетъ ни убить, ни казнить; если же смерть—въ конечномъ счетѣ нереальна, значитъ казнь—безуміе. „Смерти еще нѣтъ,—говоритъ Андреевъ,—но нѣтъ уже и жизни, а есть что-то новое, поразительно непонятное, и не то совсѣмъ лишенное смысла, не то имѣющее смыслъ, но такой глубокій, таинственный и нечеловѣческій, что открыть его невозможно“.

„И все стало казаться игрушечнымъ... присужденному къ смертной казни черезъ повѣшеніе: его камера, дверь съ глазкомъ, звонъ заведенныхъ часовъ, аккуратно вылѣпленная крѣпость, и особенно та механическая кукла съ ружьемъ, которая стучитъ ногами по коридору, и тѣ другія, которыя, пугая, заглядываютъ къ нему въ окошечко и молча подаютъ ѣду. И то, что онъ испытывалъ, не было ужасомъ передъ смертью; скорѣе, смерти онъ даже хотѣлъ: во всей извѣчной загадочности и непонятности своей она была доступнѣе разуму, чѣмъ этотъ такъ дико и фантастично превратившійся міръ. Болѣе того, смерть какъ бы уничтожалась совершенно въ этомъ безумномъ мірѣ призраковъ и куколъ, теряла свой великій и загадочный смыслъ, становилась также чѣмъ-то механическимъ и только поэтому страшнымъ“.

Основной темой всѣхъ повѣствованій Леонида Андреева всегда былъ страхъ смерти: въ „Разсказѣ о семи повѣшенныхъ“ эта тема пріобрѣтаетъ новое освѣщеніе, и Андреевъ начинаетъ понимать, что страшна не смерть, а страшна механика смерти. Смерть, какъ апоѳеозъ механической жизни, какъ необходимый конецъ безумнаго міра призраковъ и куколъ—вотъ что теперь страшитъ Андреева. Смерть теряетъ свой „великій загадочный смыслъ“, становится также „чѣмъ-то механическимъ и только потому страшнымъ“.

Я не знаю, видитъ ли что-нибудь Андреевъ за этой „механикой“ міра, но я увѣренъ, что его страхъ и его отчаяніе не свидѣтельствуютъ о безплодномъ нигилизмѣ.

Про одного изъ своихъ героевъ Андреевъ разсказываетъ: „Никому, даже самымъ близкимъ товарищамъ онъ не говорилъ о своей „всѣхъ скорбящихъ радости“ и даже самъ какъ будто не зналъ о ней—такъ глубоко крылась она въ душѣ его. И вспоминалъ не часто, съ осторожностью“. Я думаю, что въ душѣ Андреева есть вѣра въ эту „всѣхъ скорбящихъ радостей“, но вспоминаетъ онъ о ней не часто, „съ осторожностью“ и цѣломудренно таитъ ее отъ міра и отъ всѣхъ этихъ назойливыхъ литераторовъ, которые пристаютъ къ нему съ мертвымъ вопросовъ—„какъ вѣришь?“—Напрасно „сердцемъ хладные скопцы“ воображаютъ, что тайную любовь къ „Радости всѣхъ скорбящихъ“ можно замѣнить новыми догматами. Догматъ останется догматомъ, а любовь—любовью. И если душа Андреева исполнена „грѣшнаго“ отчаянія, то все же прощаются грѣхи ея многіе за то, что она „возлюбила много“,—какъ сказано въ Писаніи.

И пусть „церковники“ увѣряютъ, что душа всякаго художника, не озаренная свѣтомъ „новаго религіознаго сознанія“, преступная блудница. Не повторяютъ ли они

словъ фарисея Симона? И пусть они помнятъ, что „блудница“ принесла алавастровый сосудъ съ миромъ и обливала ноги Учителя слезами и отирала волосами головы своей, и цѣловала ноги Его, и мазала миромъ.

Да, Андреевъ не умѣетъ разсуждать „богословски“, но странныя видѣнія посѣщаютъ его душу. И въ этихъ видѣніяхъ я вижу болѣе сокровенной правды, чѣмъ въ отвлеченныхъ разсужденіяхъ о религіи св. Троицы.

Мать приговореннаго къ казни Василія Каширина, разставшись съ сыномъ, забрела въ какой-то пустынный садикъ, сѣла на мокрой оттаявшей лавочкѣ и вдругъ поняла: его завтра будутъ вѣшать. „Старуха вскочила, хотѣла бѣжать, но вдругъ крѣпко закружилась голова, и она упала“. И почему-то чудилось ей, что она „пируетъ на свадьбѣ: женятъ сына и она выпила вина и захмелѣла сильно“.

— Не могу. Ей же Богу, не могу,—отказывалась она, мотая головою, и ползала по ледяному мокрому насту, а ей все лили вино, все лили.

„И уже больно становилось сердцу отъ пьянаго смѣха, отъ угощеній, отъ дикаго пляса,—а ей все лили вино. Все лили“.

Такъ и Леонидъ Андреевъ: онъ пишетъ свои повѣсти во хмелю, и кругомъ шумитъ странная свадьба, „и уже больно становится сердцу отъ пьянаго смѣха“. И творчество Андреева такъ же безумно, какъ сердце этой матери, упавшей на „ледяной мокрый настъ“, но такъ же, какъ она, Андреевъ смутно понимаетъ, что начинается брачный пиръ, пиръ новой любви,—и не случайно разбойникъ Цыганокъ обмѣнивается предсмертнымъ поцѣлуемъ съ семнадцатилѣтней революціонеркой Мусей. И Леонидъ Андреевъ уже понимаетъ, что смерть надвигается не на тѣхъ, кого казнятъ, а на ихъ палачей. Вѣчная смерть.

Правда Максима Горькаго.

I.

Многіе писали о неправдѣ Максима Горькаго. И мнѣ пришлось писать о ней на страницахъ „Новаго Пути“ въ тѣ печальные для Горькаго дни, когда онъ сочинялъ своего „Человѣка“ и свои неудачныя драмы.

Но и тогда я помнилъ объ иномъ Горькомъ—о Горькомъ-бродягѣ, о Горькомъ-бунтарѣ, объ этомъ дивномъ романтикѣ, влюбленномъ въ море, солнце, Мальву и вольную жизнь безъ крѣпкаго быта и безъ постыднаго трепета за завтрашній день.

Въ „Исповѣди“ Максима Горькаго я вновь услышалъ голосъ вольнолюбиваго мечтателя, умѣющаго видѣть золотые сны и, главное, вѣрить въ нихъ.

Пусть „Исповѣдь“ Горькаго—произведеніе невысокаго искусства, пусть художественное несовершенство этой вещи явно: возможно ли и надо ли предъявлять къ Горькому тѣ требованія, какія мы предъявляемъ къ мастерамъ - завершителямъ, къ утонченнымъ стилистамъ и остроумнымъ техникамъ слова—къ Ѳедору Сологубу, Александру Блоку или даже къ Борису Зайцеву?

Горькаго надо принять въ его великолѣпномъ варварствѣ, съ его наивной любовью къ землѣ. Было страшно и стыдно за Горькаго, когда онъ оторвался отъ земли: дутая риторика „Человѣка“ и смѣшныхъ драмъ была невыносима. Но въ „Исповѣди“ Горькій вновь вернулся въ свою живую стихію, и—какова бы ни была философія „Исповѣди“—вся она обвѣяна вѣтромъ родной земли. „Чувствуешь, что около тебя на всемъ кругѣ земномъ притаилась жизнь, отдыхая въ чуткомъ полуснѣ, и совѣстно, что тѣломъ твоимъ ты примялъ траву. Ночная птица безшумно летитъ, ожилъ, оторвался кусокъ земли и, окрыленъ своимъ желаніемъ, несется исполнить его. Мыши шуршатъ... Иной разъ по рукѣ у тебя быстро перекатится мягкій комокъ—вздрогнешь и еще глубже чувствуешь обиліе живого, и сама земля оживетъ подъ тобой, сочная, близкая, родная тебѣ. И слышишь, какъ она дышитъ, хочешь догадаться, какой сонъ видится ей и какія силы тайно зрѣютъ въ глубинѣ ея, какъ она завтра взглянетъ на солнце, чѣмъ обрадуетъ его красавица, любимая имъ.“

Когда прислушиваешься къ этимъ внятнымъ и живымъ словамъ, какъ будто видишь человѣка, бѣжавшаго изъ тюрьмы: около трехъ лѣтъ (боюсь перепутать сроки) Максимъ Горькій сидѣлъ за тюремной рѣшеткой коротенькихъ мыслей о своемъ бутафорскомъ безличномъ человѣкѣ. Теперь, слава Богу, онъ вновь полюбилъ землю, и если эта любовь еще не послѣдняя и несовершенная любовь, то все же она неизмѣримо драгоцѣннѣе и желаннѣе, чѣмъ любовь къ автоматическому человѣку, который шагаетъ „совсѣмъ какъ живой“, задирая ноги, по командѣ, все „выше и выше“.

Надо умѣть любить землю.

„Словно таешь, прислонясь ко груди ея, и растетъ твое тѣло, питаясь теплымъ и пахучимъ сокомъ милой

матери твоей; видишь себя неотрывно, навѣки земнымъ и благодарно думаешь:

— Родная моя.

Струится отъ земли невидимый потокъ добрыхъ силъ, текутъ по воздуху ручьи пряныхъ запаховъ— земля подобна кадилу въ небесахъ, а ты—уголь и ладанъ кадила. Торопливо горятъ звѣзды, чтобы до восхода солнца показать всю красоту свою; опьяняютъ, ласкаютъ тебя любовь и сонъ, и сквозь душу твою жарко проходитъ свѣтлый лучъ надежды: гдѣ-то есть прекрасный Богъ".

Д. В. Философовъ хорошо сдѣлалъ, что взялъ назадъ свое неосторожное слово о „концѣ" Горькаго. Нельзя говорить о „концѣ" писателя, когда жива любовь его. Но Горькій не только умѣетъ любить, онъ умѣетъ вѣрить. И даже не раздѣляя вѣры Горькаго, нельзя не восхищаться этой вѣрой и нельзя не славить за нее этого удивительнаго человѣка. Я не боюсь сказать парадокса, утверждая, что Максимъ Горькій—самый вѣрующій изъ современныхъ писателей. Каковъ объектъ его вѣры—это иной вопросъ, но природа его переживаній опредѣляется именно вѣрой. И паѳосомъ этой вѣры „Исповѣдь" исполнена такъ безмѣрно, что уже одно это возвышаетъ новое произведеніе Максима Горькаго и заставляетъ вновь переоцѣнить значеніе этого писателя.

Во что же вѣритъ Максимъ Горькій?

Если раскрыть разсудочное содержаніе „Исповѣди", если назвать точными словами предметъ вѣры Горькаго, его правды и его религіозныя надежды покажутся чѣмъ-то старымъ, ветхимъ и, пожалуй, наивнымъ. Философія „Исповѣди"—это не слишкомъ ладное сочетаніе пантеизма, религіозной „антропологіи" и неопредѣленныхъ соціалистическихъ тенденцій. Но есть нѣчто любопытное въ этой эклектической философіи—это па-

раллелизмъ иныхъ горьковскихъ мыслей съ мыслями Людвига Фейербаха. Такъ, напримѣръ, по Фейербаху, молитва не выражаетъ чувствъ зависимости слабѣйшаго отъ сильнаго и не есть просьба о помощи, а лишь отношеніе человѣческаго сердца къ себѣ самому, къ собственной своей сущности; „во время молитвы человѣкъ забываетъ о томъ, что есть предѣлъ его желаніямъ, и это забвеніе доставляетъ ему блаженство". И это утвержденіе молитвы, какъ самоцѣли, Максимъ Горькій подчеркиваетъ въ своей „Исповѣди". „А мнѣ что?—говоритъ его герой.—Молитва моя безъ содержанія была, въ родѣ птичьей пѣсни солнцу"...

Фейербахъ утверждаетъ, что смыслъ любовныхъ половыхъ отношеній заключается въ поддержаніи и продолженіи рода, и потому половыя отношенія священны. „Кто сознаетъ родъ истинный,—говоритъ онъ,—тотъ считаетъ свое бытіе для другихъ, свое общественное общеполезное бытіе за такое бытіе, которое тождественно съ бытіемъ его сущности, за безсмертное бытіе. Всей душой, всѣмъ сердцемъ своимъ живетъ онъ для человѣчества". И Горькій вторитъ Фейербаху и нѣсколько разъ на протяженіи повѣсти расточаетъ благоговѣйныя слова по поводу половыхъ отношеній, влекущихъ за собою дѣторожденіе. Такого рода половыя отношенія суть „священное брачное таинство". Умиленіе Горькаго доходитъ до того, что онъ заставляетъ своего героя оплодотворять молодую монахиню, которая пожелала имѣть дѣтей, оплодотворять безъ любви, такъ сказать, принципіально. И надо сказать, что трудно себѣ представить лучшую карикатуру на идею рода, чѣмъ эти страницы горьковской повѣсти:

Немедленно послѣ того, какъ „въ самозабвеніи" горьковскій герой соединился съ монахиней, она, ласкаясь, говоритъ:

— У меня здѣсь подружка—хорошая дѣвица, чистая,

богатой семьи. Ой, какъ трудно ей, зналъ бы ты. Вотъ и ей бы тоже забеременѣть...

И далѣе:

— Кабы ты и съ нею такъ же могъ...

Всего смѣшнѣе и трогательнѣе, что Горькій, повидимому, не подозрѣваетъ глуповатаго комизма этой сцены и разговора.

Гораздо интереснѣе и значительнѣе совпаденія мыслей Горькаго съ мыслями Фейербаха осносительно значенія музыки въ религіи. „Какъ можетъ полный чувства человѣкъ противиться дѣйствію чувства, любящій—противиться любви, разумный—разуму? Кто не испыталъ на себѣ чарующей мощи звуковъ? А что такое мощь звуковъ, какъ не сила чувства“ и т. д.

И герой Горькаго разсказываетъ про одного изъ своихъ знакомыхъ: „Въ Бога не вѣруя, церковную музыку любитъ онъ до слезъ: играетъ на фисгармоніи псалмы и плачетъ, милѣйшій чудакъ“.

Я его спрашиваю, смѣясь:

— Отчего же ты ревешь, еретикъ, аѳеистъ?

Кричитъ мнѣ, потрясая руками:

— Отъ радости, отъ предчувствія великихъ красотъ, кои будутъ сотворены. Ибо, если даже въ такой суетной и грязной жизни ничтожными силами единицъ уже создана столь велія красота, что же будетъ содѣяно на землѣ, когда весь духовно освобожденный міръ начнетъ выражать горѣніе своей великой души въ псалмахъ и музыкѣ?“

И послѣдняя заключительная сцена горьковской повѣсти, гдѣ народная масса силою своей экстатической вѣры совершаетъ чудо, является какъ бы живымъ конкретнымъ воплощеніемъ фейербаховской идеи. „Чудо есть характерный объектъ вѣры,—говоритъ Фейербахъ:—вѣра по существу есть вѣрованіе въ чудо, вѣра и чудо абсолютно нераздѣльны. Что объективно есть

чудо или чудотворная сила, то субъективно есть вѣра; чудо есть лицевая сторона вѣры, а вѣра—душа чуда; вѣра есть чудо духа, чудо чувства, объективирующаго себя во внѣшнихъ чудесахъ".

Итакъ, во что же вѣритъ Максимъ Горькій?

Самъ Горькій даетъ на это опредѣленный отвѣтъ, влагая его въ уста одного изъ своихъ героевъ: „Я тебѣ не о человѣкѣ говорю, а о всей силѣ духа земли, о народѣ".

Религія Горькаго — это фейербаховская религіозная „антропологія", сочетавшаяся съ неопредѣленнымъ пантеизмомъ и не менѣе неопредѣленнымъ соціализмомъ.

Духъ земли, народъ, человѣчество—вотъ объектъ его вѣры, вотъ источникъ его паѳоса и мечтаній.

II.

Въ этой вѣрѣ Горькаго нѣтъ неправды, но правда этой вѣры—не полная, не совершенная, не послѣдняя. Максимъ Горькій понялъ, что безъ религіи, безъ Бога жить нельзя, и онъ тотчасъ повѣрилъ со всей непосредственной страстью мечтателя, что его Богъ—то, что онъ любитъ, на что надѣется и съ чѣмъ связанъ: Горькій повѣрилъ, что Богъ раскрывается въ человѣчествѣ, что богоискательство не имѣетъ смысла тамъ, гдѣ есть богостроительство, что человѣкъ — звено божественнаго существа. Мысли эти, старыя мысли, неложны: великія религіи видѣли въ мірѣ, природѣ и человѣчествѣ божественнное начало, становящееся божество. Въ этомъ раскрытіи бога въ мірѣ, въ этомъ богостроительствѣ—смыслъ и тайна религіозной жизни. Но можетъ ли человѣкъ удовлетвориться только этой вѣрой? И открываетъ ли такая ограниченная вѣра путь къ дѣйствію, къ жизни, къ преодолѣнію смерти?

Вѣра Горькаго глубоко оптимистична: въ мірѣ открывается божественное начало и уже нѣтъ мѣста для скорби, печали и—главное—смерти. Тема смерти выпадаетъ изъ цѣпи разсужденій Горькаго. Герой его повѣсти говоритъ: „Никогда я о смерти не думалъ, да и теперь мнѣ некогда". Такъ и Горькій позабылъ подумать о смерти: ему „некогда" заниматься этимъ: такъ много необходимой и хлопотливой работы, повседневной и неотложной. О, конечно, ничего нельзя возразить противъ такой постановки этой темы. Если Горькій умѣетъ думать только до того предѣла, за которымъ начинается тема смерти, то его только можно поздравить съ этимъ пріятнымъ душевнымъ свойствомъ, но тѣ, кто, думая о жизни, не забываютъ и смерти, быть можетъ, не такъ добродѣтельны, какъ горьковскіе герои, которымъ „некогда" думать, но во всякомъ случаѣ они не глупѣе ихъ. А добродѣтелью разума не побѣдишь: это вещи несоизмѣримыя.

Нелѣпа и наивна та философія, которая обходитъ вопросъ о смерти подъ предлогомъ, что размышленія о смерти свидѣтельствуютъ о „буржуазной трусости". На такихъ аргументахъ далеко не уѣдешь. Худо и какъ-то подозрительно, если человѣкъ кричитъ на всѣхъ перекресткахъ не своимъ голосомъ, что онъ обрѣлъ истину во всей ея полнотѣ; но не менѣе худо, если человѣкъ, подобно Горькому, мечтаетъ оправдать свои взгляды на міръ, трусливо обходя тѣ темы, которыя не укладываются въ идейныя формулы, удобныя для домашняго обихода. Если бы значеніе Горькаго ограничивалось его философскими размышленіями, то о нихъ не стоило бы думать и писать. Но не въ этомъ сила Максима Горькаго: Горькій прекрасенъ не тогда, когда онъ размышляетъ, а тогда, когда онъ любитъ и вѣритъ.

Что такое Максимъ Горькій?

Для насъ—это легендарный образъ. Гдѣ-то на Капри сидитъ этотъ богатырь-изгнанникъ и слѣпо вѣритъ, что вотъ-вотъ, не сегодня, такъ завтра, вспыхнетъ великолѣпный всемірный бунтъ, и народная масса перестроитъ на новый ладъ этотъ неправый, наглый и жадный міръ. И эта вѣра горитъ въ горьковскомъ сердцѣ въ то время, когда буржуазный порядокъ не только укрѣпляетъ себя всѣми внѣшними средствами, но и съ дьявольской хитростью вливаетъ ядъ мѣщанства въ тѣ общественные слои, которые, казалось бы, наименѣе склонны примириться съ даннымъ укладомъ матеріальнымъ и моральнымъ.

И это въ то время, когда вся культура европейскаго общества проникнута духомъ усталости и скептицизма. Вотъ Анатоль Франсъ — тоже соціалистъ; но развѣ холодное полускептическое сочувствіе этого изящнаго француза похоже на сумасшедшую вѣру въ соціализмъ Максима Горькаго; да и все соціалистическое движеніе современности—дѣловое, полезное, необходимое—развѣ оно похоже на это безумное, безполезное, но всегда прекрасное бунтарство Горькаго?

Въ какихъ великолѣпныхъ иллюзіяхъ живетъ Максимъ Горькій. Какіе золотые сны ему снятся.

И это въ то время, когда у насъ, въ Россіи, жизнь плетется вяло, какъ загнанная кляча, а въ литературѣ господствуетъ, въ лучшемъ случаѣ, утонченный декадентскій скептицизмъ, а въ худшемъ—вульгарная безпринципность эпигоновъ декадентства.

А кто изъ писателей теперь вѣритъ по-настоящему? Леонидъ Андреевъ—какъ жертва вечерняя нашего отчаянія и безвременья; Борисъ Зайцевъ—какъ тихій и мудрый путникъ еще идетъ куда-то, но не успѣлъ сказать свое рѣшительное слово; Ѳедоръ Сологубъ—внѣ нашей эпохи: его книги уже теперь стали классическими, и ему ли, „единственному“ декаденту, научить

насъ вѣрѣ? А что мы смѣемъ требовать отъ лириковъ — Бальмонта, Кузмина, Блока? Ихъ очарованье такъ же прекрасно, какъ и внѣ-жизненно.

Максимъ Горькій — единственный вѣрующій писатель. Вѣдь нельзя же въ самомъ дѣлѣ назвать вѣрою разсужденія г. Мережковскаго о Богѣ, о Толстомъ, о чортѣ, о мистическомъ анархизмѣ и т. д. И Вячеславъ Ивановъ, поэзію и мудрость котораго я умѣю цѣнить, по складу и типу своей души (несмотря на весь свой огромный мистическій опытъ) не представляется мнѣ человѣкомъ, слѣпо вѣрующимъ.

Одинъ только Горькій, по-своему, наивно и дѣвственно вѣритъ.

Максимъ Горькій влюбленъ въ народную массу, какъ Донъ-Кихотъ въ Альдонсу: для него она прекрасная Дульцинея. Правда, мысли Горькаго о его возлюбленной не всегда стройны, и онъ могъ бы сказать про себя словами своего героя: „Все странно спуталось: у моей мысли чужой конецъ, у чужой—мое начало. И досадно мнѣ, и смѣшно—весь я точно измятъ внутри". Но „идеи"—не единственная цѣнность. И вотъ этотъ безъидейный, безмысленный Горькій интереснѣе и значительнѣе, чѣмъ тотъ Горькій, который пытается критиковать и резонерствовать.

Горькаго пьянитъ его вѣра, какъ вино. Давно уже онъ потерялъ критерій дѣйствительности и не знаетъ масштаба жизни. Горькій—воплощенный укоръ двадцатому вѣку, умѣющему считать и мѣрить. Горькій сбился со счета, и давно уже для него дважды два не четыре, а пять.

Благо тѣмъ, кому вѣра уже не нужна, у кого есть сокровенное знаніе и сокровенный опытъ, но страшно за массу, у которой нѣтъ еще этого знанія и опыта и нѣтъ горьковской вѣры въ человѣчество.

Быть можетъ, Горькій-изгнанникъ, Горькій-мечта-

тель—послѣдній вѣрующій. Быть можетъ, не случайно пришлось Горькому уединиться на своемъ островѣ.

Онъ смотритъ съ этой скалы на міръ, какъ на поле битвы; ему мерещится близкая побѣда героевъ, созданныхъ его безумными мечтами. И онъ счастливъ по-своему. Быть можетъ, онъ говоритъ себѣ, какъ чеховскій Ковринъ въ „Черномъ монахѣ“: „Быть избранникомъ, служить вѣчной правдѣ, стоять въ ряду тѣхъ, которые на нѣсколько тысячъ лѣтъ раньше сдѣлаютъ человѣчество достойнымъ царствія Божія, то-есть избавятъ людей отъ нѣсколькихъ лишнихъ тысячъ лѣтъ борьбы, грѣха и страданій, отдать идеѣ все—молодость, силы, здоровье, быть готовымъ умереть для общаго блага,—какой счастливый удѣлъ?“.

А если когда-нибудь золотые сны перестанутъ сниться Горькому, онъ навѣрное скажетъ, какъ тотъ же чеховскій Ковринъ:

— Галлюцинація кончилась. А жаль.

Памяти Чехова.

Бываютъ писатели, которые къ концу своего жизненнаго пути приходятъ къ какой-то роковой точкѣ, къ какой-то мертвой стѣнѣ, и, слушая ихъ холодныя слова, не чуешь въ нихъ живой правды и горячаго трепета. Не таковъ Чеховъ. Всю жизнь свою онъ неустанно шелъ отъ внѣшняго реализма къ символизму, къ реальному сокровеннаго, и смерть прервала его на полусловѣ. Это недосказанное слово уже принято нѣкоторыми какъ нѣчто ирраціональное и святое, и въ Чеховѣ нельзя не видѣть носителя тайны, цѣломудреннаго жреца истины. Со смертью Чехова угасла полоса свѣта, озарявшаго полнеба и половину земли. И хочется повторять вмѣстѣ съ поэтомъ:

Полнеба охватила тѣнь,
Лишь тамъ на западѣ бродитъ сіянье.
Помедли, помедли, вечерній день,
Продлись, продлись, очарованье.

Чувство тайны было присуще Чехову, но это чувство никогда не выливалось у него въ ту жестокую и

ненужную форму, которая какимъ-то несчастнымъ образомъ была свойственна нѣкоторымъ мистикамъ-метафизикамъ... Чеховъ осязалъ тайну въ самой конкретной жизни, видѣлъ Солнце въ травѣ, деревьяхъ и человѣкѣ, слышалъ божественную музыку въ пульсаціи жизни. Никогда кощунственно Чеховъ не звалъ отъ жизни и никогда не приближался къ тѣмъ пошло мыслящимъ, кто зоветъ просто къ необновленной жизни. Любить жизнь въ ея углубленіи, въ ея священномъ трепетѣ— вотъ цѣль, которую предлагалъ человѣчеству Чеховъ.

Уваженіе къ человѣку, ненависть къ насилію. О, какъ онъ понималъ это! Но никогда это благоговѣйное отношеніе къ человѣку не переходило у Чехова въ грубое и пошлое преклоненіе передъ человѣкомъ-идоломъ, человѣкомъ-механизмомъ... Жизнь, какъ нѣчто красивое и святое,—вотъ что притягивало къ себѣ его чуткую душу.

„И чѣмъ тяжелѣе становилось у него на душѣ, тѣмъ сильнѣе онъ чувствовалъ, что гдѣ-то на этомъ свѣтѣ, у какихъ-то людей есть жизнь чистая, благородная, теплая, изящная, полная любви, ласкъ, веселья, раздолья“...

И рядомъ съ этимъ предчувствіемъ обновленной и освященной жизни въ Чеховѣ жило сознаніе хаотичности настоящей жизни, сознаніе разлада и возмущеніе противъ торжествующей пошлости. Чеховъ отдыхалъ отъ этой пошлости, лишь приближаясь къ Землѣ, прислушиваясь къ ея дыханію... По пріѣздѣ въ Римъ ему захотѣлось за городъ, „полежать на зеленой травѣ“. Въ Помпеѣ онъ, скучая, ходилъ по открытому городу, но сейчасъ же съ удовольствіемъ поѣхалъ верхомъ на Везувій по очень трудной дорогѣ, и все „хотѣлъ поближе подойти къ кратеру“. Всю жизнь свою Чеховъ шелъ по „трудной дорогѣ“ и все стремился „поближе подойти къ кратеру“.

Съ гикомъ и свистомъ, хохоча и рыдая, щелкая пальцами и угрожая хлыстомъ, металась вокругъ нелѣпая жизнь, рядомъ кто-то твердилъ непонятныя, но страшныя слова; нужно было узнать заклятіе противъ хаоса, нужно было разгадать сокровенное, нужно было найти важную, основную черту въ искаженной гримасѣ... И вотъ Чеховъ все пристальнѣе и пристальнѣе вглядывается въ жизнь, элементъ за элементомъ отпадаютъ „реальности“ обстановки, тускнѣетъ внѣшность, остаются лишь намеки на внутреннее и полувнятное. Ни на мгновеніе не уходитъ Чеховъ отъ конкретнаго міра, но этотъ самый міръ начинаетъ трепетать инымъ свѣтомъ. Каждая фраза звучитъ по-иному, обнажается не просто пошлость, а ея чудовищная глубина. И вотъ уже Чеховъ готовъ произнести нужное таинственное слово, но смерть не дремлетъ и заграждаетъ ему уста холодной рукой. „На лугу уже не просыпаются съ крикомъ журавли и майскихъ жуковъ не бываетъ слышно въ липовыхъ рощахъ. Холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно...“

— Это что-то декадентское! — говоритъ брезгливо сытая мѣщанка.

Опять начинается пошлая сумятица жизни, и чтобы на минуту освободиться отъ нея, нужно подойти вплотную къ постели умирающаго или услышать протяжный стонъ рождающей, или подальше уйти отъ толпы, упасть на теплую землю и смѣшать свои слезы съ живою росою Бога, „полежать на зеленой травѣ“...

Смерть и рожденіе—двѣ нуменальныя точки. Приближаясь къ нимъ, мы касаемся вѣчнаго начала. Здѣсь каждое лишнее слово оскорбительно...

Умеръ Чеховъ. Замкнулся роковой кругъ:

Полнеба охватила тѣнь...

Двѣ опасности угрожаютъ нашему обществу: одна—это призывъ къ жизни благоустроенной, но умерщвленной въ своей сущности, механически „красивой“, но мистически безобразной, матеріально сытой, но религіозно голодной; другая опасность—это призывъ отъ жизни, призывъ къ существованію аскетическому, игнорированію плоти и ея насущныхъ потребностей во имя метафизическихъ идеаловъ.

Только въ религіозной эстетикѣ мы находимъ разрѣшеніе этого ужасающаго конфликта, только здѣсь, при свѣтѣ вѣчнаго свѣтильника, мы начинаемъ постигать смыслъ реальной жизни, какъ тайнодѣйствія. Вотъ когда мы сталкиваемся лицомъ къ лицу съ чудомъ, не въ смыслѣ нарушенія закономѣрнаго феноменальнаго порядка, а въ смыслѣ эстетически-интуитивнаго міропознанія.

Чеховъ былъ жрецомъ эстетической религіи; его повѣствованія—это цѣломудренное касаніе сокровенному въ реальномъ: движенія души его—это молитвы Воплотившемуся Богу.

Отсюда его трепетъ передъ святостью жизни: „Когда онъ переправлялся на паромѣ черезъ рѣку и потомъ, поднимаясь на гору, глядѣлъ на свою родную деревню и на западъ, гдѣ узкой полосой свѣтилась холодная багровая заря, то думалъ о томъ, что правда и красота“, направлявшія издавна человѣческую жизнь, „продолжались непрерывно до сего дня и, повидимому, всегда составляли главное въ человѣческой жизни и вообще на землѣ; и чувство молодости, здоровья, силы и невыразимо сладкое ожиданіе счастья, невѣдомаго, таинственнаго счастья, овладѣвали имъ мало-по-малу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокаго смысла“.

Какъ непохожъ Чеховъ на тѣхъ „мистиковъ“, которые, удаляясь отъ жизни, отъ Воплотившагося Бога,

теряютъ чувство любви къ міру, становятся равнодушными къ насилію, оскверняющему жизнь. Заключивъ себя добровольно въ крошечную молельню, они не принимаютъ участія въ устроеніи вселенскаго храма.

Но ты любилъ, взлелѣянный годами,
Далекій Городъ нашъ, грустилъ, мечталъ
О людяхъ, не униженныхъ трудами
Постылыми, и къ нимъ тоскливо звалъ *).

Чеховъ былъ слишкомъ чутокъ, чтобы не слышать воплей истязуемыхъ, и его эстетическія откровенія, роковымъ образомъ, неизбѣжно обращались противъ насилія. Но, съ другой стороны, Чеховъ никому не навязывалъ холодныхъ этическихъ формулъ, онъ всегда исходилъ „отъ высшаго, отъ болѣе важнаго, чѣмъ счастье или несчастье, грѣхъ или добродѣтель въ ихъ ходячемъ смыслѣ“.

Чеховъ въ произведеніяхъ своихъ всегда направлялъ лучи своего таланта въ самую глубину реальности, туда, гдѣ горитъ, не сгорая, таинственный свѣточъ жизни. Вотъ почему со смертью его міръ потерялъ великаго художника, геніальнаго прозорливца.

---

*) Стихи Дм. Фридберга.

Памяти Тургенева.

I.

Вы случайно нашли у себя въ столѣ пачку старыхъ писемъ, вы прочли первыя строки, и вотъ вы уже не можете оторваться отъ этихъ милыхъ рукописей, едва тронутыхъ тлѣніемъ, но дышащихъ прежними живыми днями. Человѣкъ, когда-то вамъ близкій, давно умеръ, но вы снова слышите его голосъ, видите его глаза, его жесты... Васъ отдѣляютъ годы, исполненные неожиданными впечатлѣніями, новыми лицами, идеями, любовью, но все это вдругъ исчезаетъ передъ прошлымъ, которое кажется неизъяснимо-прекраснымъ...

Такъ и художникъ: вы оцѣнили его когда-то; потомъ пришли новые мастера, вы полюбили ихъ,— и долгіе годы проходите равнодушно мимо старыхъ картинъ, съ холоднымъ уваженіемъ бросая на нихъ свой неживой взглядъ.

Но вотъ случайно что-то приковало ваше вниманіе къ картинѣ стараго мастера; и вы съ волненіемъ спрашиваете себя: „какъ я могъ этого не видѣть? какъ я могъ это забыть?“

— Да, это тѣ же линіи и тѣ же краски; вы знаете ихъ наизусть; но почему же онѣ живутъ теперь поиному и такъ властно касаются чего-то тайнаго въ вашемъ сердцѣ?

Такое же чувство испытывалъ я, перечитывая Тургенева. За тихимъ старомодно-сдержаннымъ стилемъ этого очаровательнаго повѣствователя я вновь увидѣлъ юность, но уже увидѣлъ ее по-новому; какъ будто бы цѣпь извѣчныхъ переживаній, временно порванная, вновь сомкнулась на моихъ глазахъ. Хотѣлось кричать: „Да, вѣдь это наша любовь, наша надежда, наши томленія и предчувствія“.

Говорить о Тургеневѣ „вообще“ я не стану въ этомъ маленькомъ письмѣ. Я хочу сказать два слова лишь объ одномъ его разсказѣ, который особенно мнѣ дорогъ и внятенъ, хотя онъ и не занимаетъ такого виднаго мѣста, какъ „Отцы и дѣти“, „Рудинъ“ и другіе „соціально-психологическіе“ его романы.

Я говорю о повѣсти „Клара Миличъ“—послѣднемъ произведеніи Тургенева, появившемся въ печати въ 1883 году.

„Клара Миличъ“ или, какъ поэтъ предполагалъ назвать эту повѣсть, „Послѣ смерти“—одно изъ тѣхъ странныхъ, загадочныхъ произведеній, которыя крѣпкимъ узломъ связываютъ нити прошлаго и будущаго.

Тургеневъ не весь открылся намъ. Его „ночная душа“ осталась для насъ чѣмъ-то тайнымъ, но есть одинъ ключъ отъ дверей въ это „святое святыхъ“ его души: „ключъ“ къ этимъ незавершеннымъ и, быть можетъ, неосознаннымъ переживаніямъ поэта—въ предсмертной повѣсти его, въ этой лебединой пѣснѣ, не всѣми понятой и оцѣненной.

Кто эта Клара Миличъ?

Эта странная актриса, появившаяся въ одной изъ подозрительныхъ московскихъ гостиныхъ, имѣвшая

успѣхъ на подмосткахъ, влюбившаяся въ неизвѣстнаго ей юношу и отвергнутая имъ—эта романтическая „цыганка“ съ „трагическими глазами“ неожиданно пріобрѣтаетъ для насъ особенное значеніе, и въ галлюцинаціяхъ ея возлюбленнаго мы видимъ какъ бы новый и таинственный знакъ, которымъ поэтъ намекаетъ на свои особыя предчувствія, о которыхъ онъ всю свою жизнь „стыдился“ говорить и только въ этой предсмертной повѣсти сумѣлъ разсказать „по-настоящему“.

Но, можетъ быть, эта „повѣстушка“, о которой небрежно упоминаетъ Тургеневъ въ своихъ письмахъ,—простая случайность? Можетъ быть, это просто „занятный“ разсказъ, не болѣе? Я не думаю, чтобы повѣсть эта была случайна. И вотъ почему.

Тургеневъ, воспитавшійся на Гегелѣ, хотя и не связывалъ себя ни съ какимъ опредѣленнымъ религіознымъ міровоззрѣніемъ, тѣмъ не менѣе—въ качествѣ идеалиста—не могъ рѣшительно отвергать религіозно-мистическое начало: всю свою жизнь онъ стоялъ въ нѣкоторой оппозиціи по отношенію къ господствовавшему матеріалистическому движенію, расцвѣтъ котораго совпалъ съ расцвѣтомъ его литературной дѣятельности, но, какъ осторожный, иногда до сухости осторожный человѣкъ, онъ всегда маскировалъ свои тайныя религіозныя чаянія полуулыбкой культурнаго европейца, „западника“ и вольнодумца.

Какъ понятна взаимная антипатія Тургенева и Достоевскаго, этого безумца, который боялся лишь самого себя и который никогда не зналъ, что значитъ „ладить“ съ читателемъ.

Но и для Тургенева пробилъ часъ, когда ему уже стало „все равно“, не до читателя: на смертномъ одрѣ скучно извиняться передъ кѣмъ-то постороннимъ, скучно искать компромисса между собой и критикомъ.

Правда, написавъ свою послѣднюю повѣсть, Турге-

невъ въ письмахъ нѣсколько разъ высказываетъ опасенія, какъ бы повѣсть его не потерпѣла фіаско и даже передѣлываетъ названіе „Послѣ смерти“ въ „Клару Миличъ“, чтобы его не заподозрѣли въ „спиритизмѣ“. Однако повѣсть написана. И то, что мучило Тургенева гдѣ-то въ глубинѣ сердца, теперь воплощено.

„Клара Миличъ“ не случайна. И ранѣе Тургеневъ писалъ „таинственные“ разсказы: „Сонъ“, „Собака“, „Фаустъ“ и нѣкоторые другіе. И по существу: все, что писалъ Тургеневъ о любви, все это лишь предчувствіе его „предсмертной“ темы.

Что такое тургеневская любовь?

Это вѣчное томленіе и недостиженіе—Лиза и Лаврецкій, Наталья и Рудинъ, Джемма и Санинъ—всѣ они въ рѣшительный моментъ не умѣютъ и не хотятъ увѣнчать свою любовь. И эта „несостоятельность“ тургеневскихъ героевъ, о которой такъ много писали критики, не случайна: какъ будто бы самъ поэтъ не можетъ, не хочетъ, чтобы влюбленные нашли исходъ своему томленію... Страсть кажется ему чѣмъ-то оторваннымъ отъ влюбленности, и онъ не хочетъ кощунственной и прозаической развязки. Поэтъ не можетъ принять этой „счастливой“ любви, которая закрываетъ отъ насъ навсегда ту безсмертную любовь, внѣ которой нѣтъ ни жизни, ни свободы. Но вотъ мысли о безсмертіи души, о жизни за гробомъ снова посѣтили его. Развѣ не сказано въ Библіи: „Смерть, гдѣ твое жало?“ А у Шиллера: „И мертвые будутъ жить“. (Auch die Todten sollen leben!). Или вотъ еще, кажется, у Мицкевича: „Я буду любить до скончанія вѣка... и по окончаніи вѣка“.

II.

Въ повѣсти „Клара Миличъ“ Тургеневъ, быть можетъ, безсознательно повторяетъ древнѣйшую таин-

ственную формулу о побѣдѣ надъ смертью. Любовь Аратова къ Кларѣ Миличъ возникаетъ послѣ ея смерти, но это уже не та любовь, которая увядаетъ, не расцвѣтая. „Но какъ только Аратовъ очутился одинъ въ своемъ кабинетѣ, онъ немедленно почувствовалъ, что его какъ бы кругомъ что-то охватило, что онъ опять находится во власти, именно во власти другой жизни, другого существа“...

„Власть эта сказывалась и въ томъ, что ему безпрестанно представлялся образъ Клары, до малѣйшихъ подробностей“...

„Она снова вошла въ его комнату—и такъ и осталась въ ней—точно хозяйка; точно она своей добровольной смертью купила себѣ это право, не спросясь его и не нуждаясь въ его позволеніи“.

„Да,—промолвилъ онъ громко:—она нетронутая—и я нетронутый... вотъ что дало ей эту власть“.

Какъ изумительны эти мысли въ своей ясной точности. И какъ разительно совпадаютъ онѣ съ тѣми идеями, которыя въ древности и даже во вчерашней культурѣ были достояніемъ немногихъ избранныхъ и которыя теперь рождаются уже внѣ обычной преемственности, какъ бы освѣщая широкій потокъ новой грядущей жизни.

— Я прощенъ!—воскликнулъ Аратовъ.—Ты побѣдила... Возьми же меня. Вѣдь я твой—и ты моя.

„Онъ ринулся къ ней, онъ хотѣлъ поцѣловать эти улыбающіяся, эти торжествующія губы—и онъ поцѣловалъ ихъ“.

„— Ну, такъ что же? Умереть—такъ умереть. Смерть теперь не страшитъ меня нисколько. Уничтожить она меня вѣдь не можетъ? Напротивъ, только такъ и тамъ я буду счастливъ... Какъ не былъ счастливъ въ жизни, какъ и она не была... Вѣдь мы оба—нетронутые. О, этотъ поцѣлуй!“

Въ предсмертномъ бреду Аратовъ называлъ себя Ромео... послѣ отравы; говорилъ о заключенномъ, о совершенномъ бракѣ; о томъ, что онъ знаетъ теперь, что такое наслажденіе...

„— Смерть. Смерть, гдѣ жало твое? Не плакать, а радоваться должно—такъ же, какъ и я радуюсь“...

Вотъ—сокровенное предсмертнаго тургеневскаго разсказа.

Конечно, психіатры сумѣютъ точно опредѣлить душевную болѣзнь Аратова, но мудрое и важное, что таитъ въ себѣ эта „душевная болѣзнь“, останется для ученаго чѣмъ-то скрытымъ „за семью печатями“. Впрочемъ, одинъ врачъ-психіатръ, который недавно еще жилъ среди насъ, обмолвился словомъ, вѣроятно, тоже не совсѣмъ понятнымъ для его коллегъ по спеціальности: „Здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди. Соображенія насчетъ нервнаго вѣка, переутомленія, вырожденія и т. п. могутъ серьезно волновать только тѣхъ, кто цѣль жизни видитъ въ настоящемъ, т.-е. стадныхъ людей“. (Антонъ Чеховъ. „Черный монахъ“. 8 т., стр. 102).

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ.

Элеонора Дузэ.

Въ наше время лихорадочной переоцѣнки цѣнностей, и особенно эстетическихъ цѣнностей, радостно встрѣтить въ мірѣ искусства такого несомнѣннаго художника, чей даръ явно отъ Бога и кому нестыдно поклониться всенародно. Я съ волненіемъ ожидалъ гастролей Элеоноры Дузэ. Вотъ, думалъ я, придетъ прекраснѣйшая изъ великихъ актрисъ, и одинъ ея жестъ заставитъ насъ позабыть о тѣхъ или иныхъ теоріяхъ, и одно ея слово зачаруетъ насъ и уведетъ далеко прочь отъ такъ называемой „жизненной правдивости".

Мои мечтанія сбылись, но какъ-то по-иному, не такъ, какъ я ожидалъ. Я уходилъ изъ театра, чувствуя надъ собой власть Элеоноры Дузэ, но власть эта загадочная, какъ власть Сфинкса, „съ живыми крыльями, связанными на плечахъ".

Я страшусь этой геніальной Дузэ, этой умирающей Маргариты Готье, этой влюбленной Монны Ванны, этой очаровательной Сильвіи, которая побѣждаетъ Джіоконду, побѣждаетъ, несмотря на то, что ея пре-

краснѣйшія руки погибли и что ея возлюбленный покинулъ ее.

Разбитая и покинутая, она все еще царитъ надъ міромъ, и побѣждаетъ своей слабостью и своей окровавленной и оскорбленной любовью. Въ первый разъ я увидѣлъ Дузэ въ роли Сильвіи въ „Джіокондѣ“ Д'Аннунціо.

Свѣтъ, дыханіе и звучность апрѣля врываются въ домъ Лючіо Сеттала, и Элеонора Дузэ, эта вѣчная жена художника, эта Сильвія, простираетъ надъ міромъ руки: „Ахъ, да будетъ благословенна жизнь“.

Не великая ли насмѣшка надъ свободой художника это „пріятіе міра“ въ устахъ влюбленной Сильвіи? Она благословляетъ, какъ любовь, этотъ міръ, но ея надежда связана съ прошлымъ, а не съ будущимъ. И, подобно Сильвіи, Элеонора Дузэ увлекаетъ насъ не къ новымъ берегамъ будущаго, а къ нашей старой любви—привязанности, которая владѣетъ нами по какому-то непреложному праву.

Знаменитый поединокъ между Сильвіей и Джіокондою, въ третьемъ актѣ, прозвучалъ для меня совсѣмъ неожиданно. Я думалъ, что мнѣ придется увидѣть ужасную борьбу двухъ душъ надъ землей, на уровнѣ той статуи, которую творитъ великій Лючіо Сеттала. Этого не было. Въ трагедіи Д'Аннунціо обѣ соперницы мечтаютъ о грядущемъ. „Вы остались по ту сторону, по ту сторону сумрака, — говоритъ Сильвія Джіокондѣ, — далеко, въ одиночествѣ, на старой землѣ. Онъ (Лючіо) теперь идетъ въ новыя земли, гдѣ его ждутъ другіе завѣты. Его сила кажется дѣвственной, а красота міра безконечна“. Но этой мечты не было въ томъ образѣ-символѣ, который созданъ Элеонорой Дузэ. Только любовь-слабость, любовь-нѣжность раскрылась въ этомъ израненномъ сердцѣ: Сильвія любитъ Лючіо, а не его статую. Вотъ что показала и, вѣроятно, хотѣла показать Дузэ.

Тысячу разъ правъ А. Г. Горнфельдъ, когда утверждаетъ, что Элеонора Дузэ играетъ только себя. А если это такъ, то мы имѣемъ право спросить наше сердце, кто же она? Ея любовь, ея скорбь, ея отчаяніе, ея жертва — что это? Это залогъ будущей жизни, новаго творчества, преображеннаго міра? Или это наше великое прошлое, наша печаль объ увядшей любви, объ искаженной страсти, о древней испепелившейся мудрости?

Я склоненъ думать, что въ сердцѣ Элеоноры Дузэ— ея печаль о прошломъ, и женственное начало раскрывается въ ея душѣ, какъ начало слабости, ущерба, увяданія...

Она не борется съ нами, а побѣждаетъ насъ безъ борьбы. Ея любовь — какъ глубокое и таинственное озеро, которое манитъ пловца къ себѣ на дно, не угрожая ему мятежными волнами.

Вотъ почему я считаю самымъ важнымъ и необычайно прекраснымъ моментомъ въ игрѣ Элеоноры Дузэ не знаменитый третій актъ „Джіоконды", а конецъ перваго акта, когда Сильвія любовно и жадно слушаетъ объясненія Лючіо.

Сильвія смѣется. Этотъ смѣхъ „счастливой" любовницы, когда къ ея ногамъ припадаетъ возвращенный Лючіо, забыть уже нельзя. Сильвія смѣется, и съ ней смѣется „трепетная надежда": она вновь обладаетъ тѣмъ, что ей принадлежитъ, какъ завоеванная страна, какъ ея свѣтлый міръ, исполненный чаръ и откровеній.

Въ этомъ зыбкомъ смѣхѣ тысячи электрическихъ искръ. Эти искры, какъ золотыя иглы, сплетаются въ терновый вѣнецъ. Элеонора Дузэ вѣнчаетъ имъ свою любовь.

Окровавленныя руки этой любви, слабой и тайно эгоистичной, напоминаютъ намъ объ опасностяхъ жертвы, которая неожиданно превращается въ начало вла-

сти. Какъ символъ своей побѣды, Сильвія поднимаетъ свои окровавленныя руки, но иногда „кровь самое худшее свидѣтельство истины“, какъ говоритъ Заратустра.

Любовь Сильвіи—это крестъ на ея плечахъ,—и опять слышишь голосъ Ницше: „Однако развѣ крестъ аргументъ?“

Прекрасны руки Элеоноры Дузэ, воспѣтыя итальянскимъ поэтомъ, но опасна ихъ власть.

Впрочемъ, для кого она опасна? Для тѣхъ немногихъ, кто уже вошелъ въ кругъ „переоцѣнки цѣнностей“, а большинство внѣ этой опасности: сколько бы иные ни кричали о геніальности Элеоноры Дузэ и ни укоряли кого-то талантомъ этой актрисы — они остаются гдѣ-то далеко за кругомъ, въ центрѣ котораго стоитъ значительная тема Элеоноры Дузэ, имъ непонятная.

Это общее впечатлѣніе отъ игры Дузэ не разсѣялось у меня и на другихъ спектакляхъ. И въ „Моннѣ Ваннѣ“ Элеонора Дузэ не волновала меня силою трагическаго паѳоса, а лишь трогала и покоряла, возбуждая состраданіе и жалость.

„Отецъ, я поѣду сегодня вечеромъ“, говоритъ Монна Ванна, и съ этого момента она живетъ и дѣйствуетъ какъ обреченная. Кажется, что вокругъ головы ея нимбъ, а на рукахъ стигматы, и всѣ движенія исполнены какой-то странной предсмертной красоты: она не говоритъ о смерти, но явно, что пойти нагой въ палатку Принцивалле, въ лагерь враговъ, для нея все равно, что умереть, и она твердо знаетъ, что съ этого часа душа ея подъ знакомъ смерти.

Элеонора Дузэ играетъ Монну Ванну такъ же, какъ Сильвію въ „Джіокондѣ“, раскрывая въ героинѣ не высокія переживанія трагической борьбы, а драму женской души, нѣжной и утомленной, но всегда очаровательной, даже въ своей слабости.

Когда смотришь Элеонору Дузэ въ роли Монны Ванны, тема героическаго подвига, внутренній союзъ героини съ народомъ,—все это исчезаетъ гдѣ-то въ глубинѣ драмы, а на первомъ планѣ видишь душу женщины, которая томится въ предчувствіяхъ любви и смерти.

Чары смерти такъ владѣютъ душою Элеоноры Дузэ, что даже самыя свѣтлыя мгновенія окутаны траурнымъ облакомъ. Когда прислушиваешься къ заключительнымъ словамъ Монны Ванны, въ послѣднемъ актѣ, „теперь начинается прекрасный сонъ. Начнется прекрасный сонъ",—невольно думаешь не о спасеніи, а о роковой гибели любовниковъ. О, конечно, Монна Ванна и влюбленный въ нее Принцивалле не спасутся. И, конечно, Гвидо казнитъ ихъ и, быть можетъ, своей собственной рукой...

Третій актъ „Монны Ванны" Дузэ играетъ съ изумительнымъ мастерствомъ и необычайной драматической силой. Вотъ она въ великомъ торжествѣ приводитъ спасеннаго Прицивалле, вотъ она стоитъ передъ мужемъ и народомъ—свѣтлая въ своей чистотѣ—и еще не вѣритъ, что мужъ не понимаетъ ея. О, это разъяснится! Еще одно усиліе, одно мгновеніе — и все будетъ ясно. И Гвидо протянетъ руку сопернику. Монна Ванна простираетъ свои прекрасныя руки то къ мужу, то къ Принцивалле. Но что-то косное стоитъ передъ ея глазами. И вдругъ въ душѣ сознаніе—какъ факелъ во мракѣ: Гвидо никогда не повѣритъ въ ея чистоту. Но факелъ не только свѣтитъ: онъ зажигаетъ,—и тотчасъ душа горитъ любовнымъ пожаромъ: Принцивалле! Вотъ кто умѣетъ любить!

И слышенъ крикъ любовницы: „Я солгала. Солгала. Онъ обладалъ мною". — „Зачѣмъ ты лгала?" спрашиваетъ Гвидо.

Монна Ванна разсказываетъ, ища убѣдительныхъ словъ: „Онъ думалъ, что онъ завладѣлъ мною, а между

тѣмъ я завладѣла имъ. Онъ въ моихъ рукахъ... Но дайте мнѣ ключъ отъ тюрьмы... Я не хочу, чтобы другіе... Мой прекрасный Принцивалле. Насъ еще ждутъ поцѣлуи, какихъ никто не зналъ"...

„Ахъ! Смѣхъ и ужасъ такъ близки другъ другу", говоритъ Монна Ванна, и въ устахъ Элеоноры Дузэ это не только слова. Маска, которую она неожиданно надѣваетъ на себя, исполнена воистину смѣха и ужаса. Но всѣ тайныя движенія души ея становятся внятными, какъ музыка, и какъ будто нѣжный вѣтеръ любви вѣетъ со сцены и трогаетъ струны нашихъ душъ. Мнѣ казалось, что въ часъ послѣдняго акта всѣ сердца въ зрительномъ залѣ стучали въ томъ же ритмѣ, какъ сердце Элеоноры Дузэ. Но, несмотря на эти чары искусства, я склоненъ думать, что Элеонора Дузэ не трагическая актриса: ея паѳосъ—паѳосъ драмы, а не трагедіи, и она прекрасна, но ея красота плѣняетъ насъ, а не освобождаетъ, чаруетъ, а не очищаетъ. И это тѣмъ болѣе странно, что, какъ я говорилъ уже, Элеонора Дузэ чувствуетъ смерть, какъ начало, которое опредѣляетъ собою сущность трагедіи. Но почему-то эти предчувствія смерти въ душѣ Элеоноры Дузэ не достигаютъ той высоты и остроты, когда они уже перестаютъ быть простыми и случайными переживаніями и возводятся на степень роковой необходимости. И въ Джіокондѣ, и въ Монѣ Ваннѣ, и въ Геддѣ Габлеръ Элеонора Дузѣ томится и страдаетъ въ кругѣ этихъ переживаній, но эти томленія ея и страданія безысходны. Въ нихъ нѣтъ разрѣшенія, оправданія и очищенія.

Какъ великая драматическая актриса, Элеонора Дузэ, конечно, покоряетъ всѣхъ и всѣхъ влюбляетъ въ себя, но въ этой влюбленности нѣтъ того чувства обожанія и преклоненія, какое вызываетъ въ насъ героиня трагедіи.

Элеонора Дузэ открываетъ самыя интимыя переживанія своей души, но эти переживанія исходятъ изъ психологіи и только изъ психологіи, и никогда—изъ міра сущностей: Элеонора Дузэ не созидаетъ моста между собой и тѣмъ міромъ, гдѣ каждое движеніе души возводится на иную высоту. Она себя ставитъ цѣлью, забывая, что человѣкъ—мостъ, а не цѣль.

Прекрасна Дузэ, но красота ея души—красота женская, а не вѣчно-женственная. И тогда понимаешь, почему не новый Данте пришелъ воспѣть ее, а всего только Габріэль Д'Аннунціо.

Изъ всѣхъ ролей, въ которыхъ мнѣ пришлось увидѣть Элеонору Дузэ, мнѣ представляется наименѣе для нея подходящей роль Гедды Габлеръ. Каюсь, что на этотъ разъ мнѣ было скучно смотрѣть первые три акта ибсеновской драмы. Элеонора Дузэ не разгадала души сѣверной декадентки. И могла ли она разгадать, эта итальянка, совершенно чуждая тому холодному эстетизму, который граничитъ съ демонизмомъ и преступностью?

И только въ послѣднемъ актѣ, когда смерть коварно подкралась къ сердцу Гедды Габлеръ, я увидѣлъ въ игрѣ Элеоноры Дузэ черты геніальности и вдохновенія. Казалось, что въ ея глазахъ горятъ послѣдніе предсмертные огни, что каждое движеніе ея исполнено мучительнаго ожиданія конца, и всѣ слова, произносимыя ею, звучали такъ, какъ будто бы ихъ отражали мертвыя стѣны склепа.

Лучшая роль Элеоноры Дузэ (какъ это ни странно)—это роль Маргариты Готье въ мелодрамѣ Дюма. Забываешь совершенно о фальшивой драматической коллизіи наивной пьесы и вѣришь только въ реальность страданій несчастной Маргариты. Простодушный романтизмъ „Дамы съ камеліями" неожиданно возвышается до настоящей драмы, но и здѣсь Элеонора Дузэ не

переступаетъ роковой черты, за которой начинается священная область трагедіи.

Въ „Дазѣ съ камеліями“ Дузэ поражаетъ щедростью своего таланта. Такія сцены, какъ сцена съ письмомъ Армана Дюваля, во второмъ актѣ, когда Маргарита Готье узнаетъ въ первый разъ тоску разочарованія, или сцена въ гостиной у Олимпіи, въ четвертомъ актѣ, когда Маргариту оскорбляетъ Арманъ и она въ ужасѣ пытается напомнить ему о своей любви, или сцена смерти, когда несчастная героиня шепчетъ Арману свое странное признаніе: „Смерть нужна, и я люблю ее“,—такія сцены оставляютъ въ душѣ неизгладимый слѣдъ. Въ эти сцены Элеонора Дузэ влагаетъ все великое богатство своей многосложной души. Артистка открываетъ все новые и новые оттѣнки переживаній, и даже малѣйшее движеніе ея сердца находитъ выраженіе въ ея игрѣ.

Въ заключительной сценѣ, когда Арманъ стоитъ на колѣняхъ передъ Маргаритой, она—умирающая—уже не смотритъ на него, но ея губы шепчутъ его имя и руки тянутся къ желанному Арману, къ любовнику-призраку, а не къ тому „реальному“ любовнику, который склоняетъ свою голову къ ея ногамъ. Этотъ взглядъ черезъ голову Армана въ пространство, откуда идетъ къ ней возлюбленный женихъ, и эти слабыя руки, которыя она съ мольбой простираетъ къ тому, кого другіе не видятъ и видитъ только она, потому что она „возлюбила много“,—это такъ геніально, что всѣ „невѣрности“ игры Дузэ забываешь невольно и думаешь только о ней самой, объ этой непонятной женщинѣ, которая осмѣлилась разорвать всѣ завѣсы и обнажить свою душу, не сдыдясь случайной толпы, которая собралась вокругъ подмостокъ и жадно ждетъ зрѣлища.

Но драма Дузэ не зоветъ насъ на горныя вершины.

У насъ, русскихъ, есть актриса, талантъ которой меньше, чѣмъ талантъ великой итальянки, и тѣмъ не менѣе эта актриса возвышаетъ свою драму до такого паѳоса, который поднимаетъ насъ въ страну высокихъ кряжей, гдѣ происходитъ торжественная борьба между льдомъ и солнцемъ.

Я говорю о Ермоловой, о той Ермоловой, которая играла когда-то Орлеанскую дѣву и Марію Стюартъ. Въ игрѣ Ермоловой не было того богатаго и сложнаго міра переживаній, который поражаетъ насъ въ игрѣ Элеоноры Дузэ, но зато, когда Ермолова выходила на подмостки, театръ становился храмомъ, и мы слышали голосъ царицы и пророчицы.

Ермолова—это типъ трагической актрисы; Элеонора Дузэ—драматической. Этимъ я не хочу умалить значеніе изумительной артистки. Но тѣмъ, кто понимаетъ, почему опасно драматическое искусство, если оно не находитъ для себя оправданія въ трагическомъ дѣйствіи, тѣмъ должно быть понятно и то, почему я боюсь очарованія Элеоноры Дузэ.

Подводя итоги своимъ впечатлѣніямъ отъ игры этой актрисы, я долженъ засвидѣтельствовать одинъ на первый взглядъ странный фактъ: лучшія роли Дузэ (если не считать „Трактирщицы“ Гольдони)—это роли въ ничтожныхъ пьесахъ въ родѣ „Дамы съ камеліями“ Дюма: Ибсенъ, Мэтерлинкъ, Д'Аннунціо—это не ея репертуаръ.

Когда я смотрѣлъ Дузэ въ роли Ребекки въ „Росмерсгольмѣ“, я понялъ, какъ опасенъ ея „субъективизмъ“. Есть субъективизмъ и „субъективизмъ“. Иногда этотъ эстетическій принципъ примѣняется такъ неудачно, что благодаря ему терпитъ пораженіе и актеръ, и авторъ: тогда, пожалуй, отдашь предпочтеніе объективизму обыкновенной талантливой культурной актрисы передъ этимъ случайнымъ настроеніемъ знаменитой итальянки.

Ребекка Вестъ, странная женщина, съ душою болѣе темной, чѣмъ душа Гедды Габлеръ, совсѣмъ непонятна Элеонорѣ Дузэ. Душа Дузэ свѣтла и опредѣленна, какъ природа Италіи: въ ней нѣтъ тѣхъ таинственныхъ полутоновъ, которые свойственны сѣверу, нѣтъ холодныхъ тумановъ, которые дымятся среди норвежскихъ фіордовъ.

Душу Элеоноры Дузэ волнуютъ тѣ рѣзко очерченныя переживанія, которыя легко опредѣляются словами: любовь, ревность, ненависть, страхъ, смерти и т. д. Не то—герои Ибсена: ихъ переживанія измѣнчивы и неопредѣленны, ихъ мечтанія похожи на невѣрный лунный свѣтъ.

Идеи самого Ибсена, преломляясь въ ихъ таинственныхъ душахъ, являются передъ нами какъ символы, и вся жизнь становится похожей на рядъ непрерывныхъ чарованій.

Когда Элеонора Дузэ играетъ Маргариту Готье, она небрежно относится къ тексту. Что ей за дѣло до этого Дюма? Она играетъ себя, требуетъ вниманія къ себѣ, плачетъ настоящими слезами, и, перебирая камеліи, искренно вѣритъ въ красоту своихъ рукъ.

Когда она играетъ Ребекку Вестъ, ей приходится прислушиватья къ иному голосу, голосу ей чуждому. Ибсенъ слишкомъ самовластенъ, и не такъ легко его героиню подчинить своей волѣ. Дузэ смущается, чувствуя, что слова, которыя она произноситъ, не принадлежатъ ей.

Никогда Дузэ не повѣритъ въ этихъ „бѣлыхъ коней“ Росмерсгольма, этихъ вѣстниковъ смерти, возникшихъ изъ тумана. И развѣ похожа солнечная страстность Дузэ на ночную влюбленность Ребекки? И Дузэ понимаетъ это, и едва играетъ Ребекку, боясь обнаружить себя.

Ребекка — колдунья, погибающая отъ своихъ соб-

ственныхъ чаръ: зелье, которое она сама приготовила, ее умертвило.

Дузэ не вѣритъ ни въ какія зелья, ни въ какія видѣнія. Когда ее оскорбляютъ, ей больно; когда она умираетъ, ей страшно; но мертвыхъ она предоставляетъ хоронить мертвецамъ. Дузэ не подозрѣваетъ, что въ „Росмерсгольмѣ“ семь дѣйствующихъ лицъ: она думаетъ, что ихъ только шесть. Но мы знаемъ эту седьмую, эту странную Беату, которая при жизни „не выносила запаха цвѣтовъ“ и теперь, послѣ своей смерти, приходитъ въ домъ Росмера, чтобы наложить свой запретъ на любовь: напрасно Ребекка украшаетъ комнату цвѣтами, которые „такъ сладко одурманиваютъ своимъ ароматомъ“: въ Росмерсгольмѣ не могутъ цвѣсти цвѣты, какъ не могутъ звучать пѣсни.

Ребекка Вестъ любитъ цвѣты, но она понимаетъ, почему они погибаютъ въ Росмерсгольмѣ: Элеонора Дузэ этого не понимаетъ.

Я умѣю любить Ибсена и умѣю любить Элеонору Дузэ, но когда они вмѣстѣ, я твердо знаю, что уже нѣтъ театра и надо снова и снова искать его.

Принципы театра будущаго.

I.

Страшно и радостно говорить о будущемъ. Страшно, потому что будущее не всегда принадлежитъ намъ; радостно, потому что съ нимъ связана наша надежда и наша любовь.

Говорить о будущемъ, это значитъ, внимательно приглядываясь къ современности, въ ней искать сѣмена новыхъ бурь и новыхъ видѣній.

Страшно и радостно говорить о театрѣ: въ театрѣ странно и таинственно сплетаются начало преходящее съ началомъ вѣчнымъ.

Въ эпохи, когда театръ падаетъ и вырождается, когда сценическія формы—казалось, завершенныя—истлѣваютъ, какъ ветхія одежды, въ это самое время являются новыя созданія искусства, возникаютъ новыя формы театра.

Я буду говорить о принципахъ театра будущаго, основываясь на томъ, что даетъ намъ современность: полагаю, что, несмотря на чрезвычайную расшатанность европейской культуры, въ ней уже теперь за-

ложены нѣкоторые элементы будущей культуры и что въ ея предсмертную пѣснь привносится новая мелодія новой жизни.

Что произошло съ драмой? Гдѣ увѣренная цѣльность и законченныя формы театра Шекспира? Опредѣленныя и рѣзкія очертанія стараго театра въ наше время стерлись, смѣшались подобно тому, какъ современная душа перестала утверждать себя въ міросозерцаніи строгомъ и догматическомъ. Безвременье положило властно свою печать и на лица, и на «маски».

Но это смущенье передъ великими днями, это странное предчувствіе свойственно, разумѣется, лишь избраннымъ душамъ; обыкновенный, средній человѣкъ, а, слѣдовательно, и средній театръ—внѣ этихъ вліяній; онъ еще связанъ крѣпкими узами съ буржуазной средой, и въ немъ нельзя искать ничего, что могло бы раскрыть намъ смыслъ и тайну грядущей культуры. Мѣщанскій театръ стоитъ еще крѣпко, но если бы даже ему угрожала гибель, и онъ горѣлъ бы на нашихъ глазахъ, все-таки изъ этого костра Міровой Фениксъ не возникъ бы: мѣщанскій театръ отъ будущаго театра отдѣленъ темной и нѣмой стѣной.

Итакъ, элементы новаго театра надо искать не тамъ, гдѣ находитъ удовлетвореніе своему вкусу буржуазія. Лишь немногіе, «стоящіе на аванпостахъ человѣчества»—по выраженію Ибсена — являются теперь пророками будущей культуры и будущаго театра. Къ ихъ голосамъ надо прислушаться.

Изслѣдуя природу современнаго театра въ тѣхъ его проявленіяхъ, гдѣ онъ уже порываетъ связь съ буржуазной культурой, мы поражаемся прежде всего богатствомъ элементовъ лирическихъ. Когда-то Шиллеръ писалъ: «Трагедія есть воспроизведеніе не только чувствъ и побужденій дѣйствующихъ лицъ, но и самыя событія, изъ которыхъ они проистекаютъ и въ

которыхъ выражаются; этимъ она отличается отъ формъ лирической поэзіи, въ которой также поэтически изображаются извѣстныя душевныя состоянія, но не дѣйствія» («О трагическомъ искусствѣ»). Современный театръ отчасти опровергаетъ основное положеніе старой эстетической теоріи. Мы видимъ новую трагедію, въ которой торжествуетъ начало лирическое въ безусловной и чистой его формѣ. Если у Ибсена не всѣ драмы исполнены лиризма, то у Мэтерлинка, напримѣръ, лиризмъ преобладаетъ явно надъ тѣмъ, что привыкли называть дѣйствіемъ. Намъ, русскимъ, особенно это близко и понятно, благодаря нашей влюбленности въ Чехова, этого изумительнаго лирика, овладѣвшаго тайнами театра.

Раскрытіе лирическаго начала въ драматической поэзіи, конечно, лишь первый моментъ, опредѣляющій природу новой драмы: онъ далеко не исчерпываетъ всего содержанія желаннаго намъ театра. И мы не должны забывать, что основной принципъ театра вовсе не колеблется введеніемъ лирическаго начала: значеніе всякаго драматическаго представленія опредѣляется наличностью дѣйствія, и лирика лишь прекрасная спутница, ведущая насъ непосредственно къ священному алтарю.

Однако, чтобы предугадать и понять принципы театра будущаго, необходимо разобраться въ томъ, въ какомъ отношеніи находится эта современная лирика къ общимъ матеріальнымъ и духовнымъ основамъ нашей жизни.

Лирика въ современномъ театрѣ—это великій признакъ необычайной усталости поэта. Поэтъ утомленъ множествомъ темныхъ противорѣчій, которыя жадно и безстыдно терзаютъ нашу жизнь. Все свидѣтельствуетъ о томъ, что мы наканунѣ событій, и въ то же время мы сознаемъ непрестанно нашу внутреннюю

слабость передъ лицомъ новой эпохи. Лирикъ, избравшій для своего произведенія форму сценическую, уже этимъ выборомъ своимъ показываетъ, что вчерашній индивидуализмъ, за которымъ онъ скрывалъ свою тоску, не можетъ его спасти теперь, и съ этой тоской своей онъ выходитъ на подмостки и зоветъ народъ, чтобы съ нимъ подѣлиться своей печалью.

Вѣдь, отдавая свое произведеніе актерамъ, драматургъ въ той же мѣрѣ отдаетъ его и зрителямъ, и каждый зритель потенціально актеръ, и каждый актеръ—созерцатель всего дѣйствія въ цѣломъ.

Такой уединенный и замкнутый въ себѣ поэтъ, какъ авторъ «Serres Chaudes», пишетъ драму за драмой. И во всѣхъ этихъ драмахъ въ сущности лишь одно дѣйствующее лицо—это онъ самъ, его смущенная и заблудившаяся душа.

Муза поэта, «какъ сомнамбула», выходитъ на улицу и блуждаетъ среди толпы, кружится въ мѣрномъ печальномъ танцѣ и шепчетъ тихія слова о любви и смерти. Она простираетъ свои блѣдныя руки къ толпѣ, и, если добродѣтельные и трезвые буржуа оттолкнутъ эти слабыя руки, ихъ примутъ такіе же безумцы, какъ поэтъ, и тогда лирическое начало перейдетъ въ драматическое дѣйствіе. Сомкнутся руки, образуется хороводъ и зазвучитъ братская пѣснь. Если мы обратимся къ самой темѣ Мэтерлинка, мы увидимъ лицо Смерти и лицо Любви, и вокругъ этого двуединаго начала странныхъ людей, подобныхъ маріонеткамъ. И самъ Мэтерлинкъ говоритъ про нихъ: «Il n'y a autour d'elle (т.-е. смерти) que de petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs» («Théâtre». I. Préface). Драма разыгрывается на краю пропасти. Слова и слезы звучатъ такъ, что бездна кажется безмѣрной и въ ней чудится непонятный отзвукъ. И почти всѣ драмы Мэтерлинка — «L'Intruse», «Les Aveugles», «Intérieur»,

«La Mort de Tintagiles» и др.—всѣ исполнены необычайныхъ предчувствій.

Въ чемъ же сущность этихъ предчувствій, раскрытыхъ современной лирической драмой? Я думаю, что всѣ они свидѣтельствуютъ о томъ, что «люди, стоящіе на аванпостахъ человѣчества», внезапно увидѣли великую опасность слѣпого индивидуализма, но пути къ преодолѣнію его еще не нашли. Предчувствія стали прозрѣніями, лирика стала пророчествомъ. То, что казалось недавно незыблемымъ и крѣпкимъ, нынѣ шатается, какъ былинка отъ легкаго дуновенія вѣтра.

Это сознаніе непрочности нашихъ переживаній и больно и радостно. Страшно, конечно, отрываться отъ безмятежности прошлаго, отъ родныхъ полей и медленной рѣчи дѣда, но вмѣстѣ съ тѣмъ радостно видѣть, какъ зарево покрыло полнеба, и слышать неровные тревожные крики и новыя пѣсни о роковой борьбѣ и жертвѣ. Но старый садъ еще шелеститъ и нѣжно дышитъ своими бѣлыми цвѣтами. «О, садъ мой! Послѣ темной ненастной осени и холодной зимы, опять ты молодъ, полонъ счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять съ груди и съ плечъ тяжелый камень...» Но мы никогда не забудемъ нашего прошлаго. Садъ продадутъ за долги наши, и когда мы будемъ торопливо уѣзжать изъ родного гнѣзда, намъ будутъ мерещиться среди деревьевъ милыя тѣни. «Посмотрите, покойная мама идетъ по саду... въ бѣломъ платьѣ!» («Вишневый садъ» Чехова).

Но противорѣчія возникаютъ снова и снова, садъ кажется страшнымъ, и когда вечеромъ проходишь по саду, старая кора отсвѣчиваетъ тускло, и голоса чудятся погибшихъ и замученныхъ здѣсь, среди душистыхъ и пьяныхъ деревьевъ. Мэтерлинкъ на Западѣ и Чеховъ у насъ русскихъ—вотъ великіе творцы лирической драмы.

Новое міроотношеніе, которое раскрывается въ современной лирической драмѣ, обусловливаетъ, разумѣется, и новыя сценическія формы. Въ драмѣ уже отсутствуетъ интрига; а у Мэтерлинка нѣтъ и «характеровъ»; событіе, стоящее въ центрѣ драмы, не совершается на глазахъ зрителей, а невидимо вліяетъ на души дѣйствующихъ лицъ; представленіе становится похожимъ на рядъ видѣній; діалогъ пріобрѣтаетъ характеръ музыкальный, въ чемъ легко убѣдиться, прислушиваясь, напримѣръ, къ ритму мэтерлинковской драмы.

Однако я вовсе не утверждаю, что театръ будущаго будетъ повторять пріемы нашего лирическаго театра. Я хочу только сказать, что душа современнаго лирическаго театра обращена къ будущему, и въ ней, какъ въ зеркалѣ, отражается будущая культура. Но подобно тому, какъ въ зеркалѣ все проецируется на плоскости, и въ нашей современной драмѣ нѣтъ той глубины, внутри которой возможно положить начало новому дѣйствію. И это имѣетъ свои внутреннія и матеріальныя причины. По своему міроотношенію лирическій театръ весь въ будущемъ; по методамъ театральной постановки онъ весь въ прошломъ: попрежнему рампа отдѣляетъ зрителей отъ актеровъ; попрежнему театръ остается эстетическимъ зрѣлищемъ и не становится культовымъ дѣйствіемъ; попрежнему, литература преобладаетъ въ немъ надъ музыкой; попрежнему, театръ остается внѣ круга религіозныхъ переживаній.

Все это я говорю не въ осужденіе лирической драмы: пока наша общественность носитъ буржуазный характеръ; пока мы отдѣлены другъ отъ друга матеріальными перегородками,—а сущность нашихъ внутреннихъ отношеній характеризуется слѣпымъ индивидуализмомъ—мы не въ состояніи создать такой те-

атръ, который ввелъ бы въ драму зрителя, какъ дѣйствующее лицо. И это вполнѣ понятно: только въ будущемъ обществѣ возможно будетъ обращаться непосредственно къ душѣ своего ближняго: теперь непроницаемый туманъ суеты и матеріальной борьбы отвлекаетъ человѣка отъ самаго важнаго и существеннаго, отъ сближенія съ ему подобными на почвѣ общаго дѣйствія вокругъ тѣхъ реальностей, которыя онъ признаетъ по природѣ своей абсолютными. Я далекъ отъ оптимистической вѣры въ то, что все будущее общество превратится въ счастливый и праведный рай, но я вѣрю, что это самое общество выдѣлитъ изъ своей среды тѣ элементы, которые способны создать рядъ общинъ на почвѣ однородныхъ религіозно-эстетическихъ переживаній. Быть можетъ, глубокое раздѣленіе произойдетъ внутри будущаго общества...

Обращаясь къ современности, надо сказать, что не всѣ лирическіе драматурги являются предвѣстниками будущаго театра: иные изъ нихъ своими драмами лишь свидѣтельствуютъ объ упадкѣ буржуазной культуры и по переживаніямъ своимъ мѣщане, вполнѣ опредѣлившіеся. Пшибышевскій, такъ часто склонный къ вульгарному модернизму; Ведекиндъ, со своимъ поверхностнымъ и грубымъ отношеніемъ къ темѣ пола и любви; Д'Аннунціо, съ псевдоаристократической пышностью; Гофмансталь, съ безплоднымъ и безсильнымъ эстетизмомъ; Шницлеръ, съ дешевымъ скептицизмомъ: всѣ они упадочники по существу и ничего не провидятъ въ будущемъ.

II.

Въ драмахъ Мэтерлинка и Чехова лиризмъ преобладаетъ надъ дѣйствіемъ; вмѣстѣ съ тѣмъ въ этихъ драмахъ мы уже открываемъ и другую не менѣе важ-

ную черту: это—символизмъ. Правда, иные склонны отрицать вообще самостоятельное значеніе символизма и утверждаютъ обычно, что всякое искусство—символично. И даже видный теоретикъ «новаго» искусства Реми-де-Гурмонъ началъ свою статью о символизмѣ съ извѣстнаго парадокса: «Il y a deux classes d'écrivains, ceux qui ont du talent,—les Symbolistes; ceux qui n'en ont pas,—les Autres». Однако, когда мы говоримъ о символической драмѣ, то намъ не приходитъ въ голову Шекспиръ, и мы невольно вспоминаемъ объ Ибсенѣ. Я думаю, что до послѣдняго времени искусство было символично не въ томъ смыслѣ, какъ символичны произведенія Ибсена или Кнута Гамсуна. Символъ отличается отъ художественнаго образа по способности къ движенію. Въ символизмѣ есть элементъ динамическій. Драму Шекспира, хотя она и полна движенія и дѣйствія по темѣ своей и по принципамъ своего развитія, нельзя назвать символической драмой, потому что самая основа, изъ которой она сдѣлана, неподвижна (этимъ, конечно, не умаляется значеніе шекспировской драмы: статика въ искусствѣ такъ же нужна, какъ и динамика). Символизмъ, какъ жизнь и движеніе въ первоначальныхъ элементахъ художественнаго произведенія, воспринимается нами непосредственно и вліяетъ на насъ иначе, чѣмъ обыкновенный эстетическій феноменъ.

Итакъ, искусство можетъ утверждать себя, опираясь на внѣшній міръ, стоящій внѣ личности, и тогда мы имѣемъ систему статическую: вотъ почему художественная ткань-основа такого искусства неподвижна. Если же творящая личность ищетъ опоры для созданія своего міра въ себѣ самой, тогда мы имѣемъ систему динамическую: художественный феноменъ превращается въ символъ, элементы произведенія приходятъ въ движеніе, и, наконецъ, послѣдующія пе-

реживанія приводятъ насъ къ непріятію эмпирическаго міра, какъ начала преходящаго и непрочнаго. И, наконецъ, третій случай опредѣляется исходомъ изъ идеалистическаго символизма въ міръ сокровеннаго реализма.

Но, конечно, такое раздѣленіе поэзіи условно, и эта условность зависитъ отъ психологіи поэта. Психологія—это та среда, чрезъ которую проходятъ творческія переживанія поэта. И въ этой средѣ происходитъ рядъ сложныхъ процессовъ, нарушающихъ первоначальную цѣльность творящей личности.

Символическій театръ—это Ибсенъ. Въ такихъ драмахъ, какъ «Росмерсгольмъ», «Привидѣнія», «Когда мы мертвые пробуждаемся» и нѣк. др., мы уже при первыхъ фразахъ діалога находимся подъ властью символовъ. Мы зачарованы тою магическою силой, которая исходитъ изъ души Ибсена. Онъ внушаетъ намъ непосредственно, что ладъ и строй нашего «бытія» изначально нарушенъ, что гармонія этого «реальнаго» міра—лишь золотой сонъ, и что мы—мертвецы пока, и намъ надлежитъ проснуться рано или поздно.

Но если Ибсенъ видитъ и знаетъ больше, чѣмъ Мэтерлинкъ, если онъ прежде всего провидецъ и пророкъ, то, какъ драматургъ, онъ соединенъ крѣпкими узами со старымъ театромъ. Архитектура его пьесъ строго соотвѣтствуетъ условіямъ современности, и въ этомъ планѣ онъ почти не двигаетъ нашего театра.

Лирика, символизмъ и музыка—вотъ тѣ элементы, которые—на мой взглядъ—положены въ основу новаго театра. И если Мэтерлинкъ—творецъ драмы лирической, Ибсенъ—символической, то творцомъ музыкальной драмы является, конечно, Вагнеръ.

III.

Ницше говорилъ о Вагнерѣ: «У него есть третьяго дня и послѣзавтра, но у него нѣтъ сегодня». Но тотъ же Ницше говорилъ: «Вагнеръ — современный художникъ par excellence». Кто же Вагнеръ? Художникъ современности по преимуществу или зачинатель новой культуры? Вопросъ этотъ имѣетъ роковое значеніе, потому что Вагнеръ для насъ не безразличенъ, его тема—для насъ больная тема, его мятежъ совпадаетъ въ своемъ основномъ моментѣ съ бунтомъ, который характеренъ для личности, желающей себя утвердить до конца. А какая иная тема болѣе значительна въ наше время, чѣмъ тема объ утвержденіи личности? Въ концѣ-концовъ ставится послѣдній вопросъ, какова природа вагнеровскаго мистицизма, т.-е. имѣемъ ли мы дѣло съ новымъ, себя не осознавшимъ романтизмомъ, или Вагнеръ—воистину мистикъ, уже освободившійся отъ иллюзій стараго романтизма.

Этотъ острый и больной вопросъ интересуетъ насъ въ данномъ случаѣ въ связи съ темой театра вообще. Вагнеровскій театръ я взялъ, какъ примѣръ попытки выйти изъ заколдованнаго круга европейскаго театра XVIII и XIX вѣковъ. Въ театрѣ Вагнера особенно остро чувствуются тѣ противорѣчія, которыя волнуютъ насъ. Театръ Вагнера для насъ имѣетъ значеніе не только какъ замѣчательный феноменъ эстетическій, но и какъ трагическая попытка создать театръ религіозный. И если попытка эта не увѣнчалась успѣхомъ, то виноватъ въ этомъ не только Вагнеръ, но и вся европейская культура нашего времени.

Въ древнемъ эллинскомъ театрѣ въ центрѣ его утвержденія стоялъ миѳъ. Такимъ образомъ, религіозный характеръ его былъ несомнѣненъ. Миѳотворче-

ство, какъ актъ религіозно-эстетическій, объединяло людей по существу; общность интимныхъ переживаній, въ древнѣйшую эпоху явно эротическихъ, впослѣдствіи также утверждалась на почвѣ любви-влюбленности и любви-страданія. И страданіе, и любовь-влюбленность—это духъ трагедіи.

Но вотъ съ исходомъ человѣчества изъ эллинской культуры и — главнымъ образомъ — съ наступленіемъ христіанской эры начинается постепенное разложеніе религіознаго театра. И въ эпоху среднихъ вѣковъ оно обусловливалось дифференціаціей религіозныхъ переживаній. Все, что было внѣ католическаго культа, имѣло нецѣльный характеръ. Истинный театръ того времени былъ алтарь, и героями были Христосъ и Мадонна. Священники, какъ актеры, «правили» свое святое «ремесло», и народъ умѣлъ участвовать въ этой священной «игрѣ».

У средневѣковаго театра была явная связь съ церковью, но здѣсь мы имѣемъ дѣло съ явленіемъ варварскимъ. Я имѣю въ виду тѣ представленія, которыя теперь извѣстны подъ общимъ именемъ мистерій; вотъ эти средневѣковыя «ludus» и «miracle» были тѣми религіозными играми, которыя опредѣляли собою природу средневѣковаго театра.

Итакъ, въ эпоху среднихъ вѣковъ мы не видимъ уже цѣльности эллинскаго театра въ его высокой формѣ трагическаго религіознаго дѣйствія: его замѣнила христіанская трагедія — литургія. Въ древнемъ мірѣ вѣяла тѣнь Рока, въ средневѣковомъ мірѣ—тѣнь Голгоѳы.

Вагнеръ понималъ это и, обращаясь къ чистой музыкѣ, какъ первоисточнику искусства и театра, искалъ ея возрожденія въ эпоху болѣе позднюю. Но, кажется, несмотря на геніальность творцовъ новой музыки, никто изъ нихъ, за исключеніемъ Бетховена, не ука-

залъ настоящаго пути для спасенія и возсозданія синтетическаго искусства.

Бетховенъ сталъ Колумбомъ для насъ, открывъ новый религіозно-эстетическій міръ своей Девятой Симфоніей. Всѣ наши скорби и томленія передъ лицомъ всемогущей необходимости, въ холодномъ лонѣ атеистической европейской культуры новаго времени, теперь нашли себѣ выраженіе въ первыхъ трехъ частяхъ знаменитой симфоніи и религіозно разрѣшились въ финальной части чрезъ Слово, въ пѣснѣ вселенскаго братства. На это уже указывалъ Вячеславъ Ивановъ.

Впервые въ симфонической музыкѣ Бетховена мы видимъ начало религіознаго дѣйствія. Если бы музыка была для всѣхъ внятна, если бы ея таинственный языкъ былъ общедоступенъ, государственная власть, конечно, давно сожгла бы Девятую Симфонію и казнила тѣхъ смѣльчаковъ, которые рѣшились бы ее исполнять. Эта роковая симфонія раскрываетъ намъ самую сущность религіознаго мятежа и указываетъ на исходъ изъ міра мучительныхъ противорѣчій.

Исходъ изъ Бетховена одинъ—въ «коммуническую» драму, создать которую мечталъ Рихардъ Вагнеръ.

Въ сферѣ поэзіи мы также наблюдаемъ губительное отчужденіе слова отъ начала музыкальнаго: поэзія послѣ гибели эллинскаго міра превращается постепенно въ «литературу», въ описаніе, въ повѣствованіе. Попытка освободиться отъ «литературы»—это театръ Шекспира: въ немъ все основано на стремительномъ дѣйствіи, на остромъ чувствѣ трагическаго. Но все-таки Шекспиръ волновалъ міръ и волнуетъ насъ теперь эстетически и только эстетически, а не религіозно. Я думаю, что причина этой отчужденности лежитъ въ отсутствіи у него музыки, т.-е. такого начала, которое магически связываетъ художника съ народомъ. Вотъ почему Шекспиръ, несмотря на свою геніаль-

ность, не пролагаетъ пути въ сокровенное «святое святыхъ» души народной.

Но не опера, разумѣется, является исходомъ изъ шекспировской драмы. Вагнеръ думалъ, что вся бѣда въ томъ, что въ оперѣ до него, Вагнера, былъ постоянный разладъ между композиторомъ, либретистомъ, пѣвцомъ и танцоромъ. Онъ мечталъ, что музыка, какъ любящая женщина, соединится, наконецъ, съ божественнымъ женихомъ Словомъ. Я думаю, что любовный союзъ музыки со Словомъ не осуществился въ полнотѣ своей и у Вагнера: онъ забылъ, что Эросъ не терпитъ постороннихъ свидѣтелей своихъ таинствъ; Вагнеръ забылъ, что толпа зрителей, отдѣленная отъ дѣйствія рампой, не можетъ участвовать въ событіяхъ такъ непосредственно, какъ участвовала она въ религіозныхъ дѣйствіяхъ въ до-эсхиловскую эпоху; Вагнеръ не понималъ, что миѳъ для насъ имѣетъ религіозное значеніе только въ томъ случаѣ, если мы уже не взвѣшиваемъ его эстетически и не оцѣниваемъ исторически, а принимаемъ его непосредственно; мы не можемъ уйти отъ исключительно эстетическаго отношенія къ вагнеровской драмѣ именно въ силу того, что миѳологическая основа ея ведетъ насъ въ исторію, а не изъ исторіи, какъ это бываетъ въ эпохи живого миѳотворчества.

Правда, въ основѣ творчества Вагнера лежитъ вѣчная религіозная идея непріятія міра, но вѣдь эта идея становится для насъ роковой въ связи съ идеей конца. Раскрытіе этой идеи въ статическомъ планѣ шопенгауэровско-буддійскихъ настроеній для насъ неинтересно, неинтересно для всѣхъ тѣхъ, кто узналъ послѣднюю тайну пошатнувшагося міра. А сомнительное христіанство Вагнера не нашло путей для возсоединенія религіозной общественности и религіознаго творчества.

Вагнеръ колеблется между оптимизмомъ Фейербаха

и пессимизмомъ Шопенгауэра. Отъ Шопенгауэра онъ идетъ къ христіанству и приводитъ въ ужасъ Ницше. Но всѣ эти идейныя блужданія для насъ не имѣютъ значенія, пока мы желаемъ познать природу театра Вагнера, какъ особую форму сценическаго творчества. Самъ Вагнеръ мѣнялъ нѣсколько разъ свои объясненія къ «Кольцу Нибелунговъ», но отъ этого цѣнность «Кольца» и смыслъ музыкально-драматической формы, созданный для него Вагнеромъ, не измѣнился.

«Искусство,—говоритъ Вагнеръ,—есть живое представленіе религіи». Но не лучше ли опредѣлить искусство, какъ форму дѣйствія, а не какъ представленіе? Я думаю, что опредѣленіе Вагнера прекрасно, но оно прекрасно для сегодняшняго дня: послѣзавтра уже будетъ иное. Послѣзавтра въ искусствѣ раскроется сущность дѣйствія, а представленіе будетъ уже опредѣлять искусство, какъ второй моментъ.

«Жрецъ искусства это тотъ, кто никогда не лжетъ», но вѣдь маска въ существѣ своемъ есть ложь, если кто-нибудь стоитъ рядомъ безъ маски. Дабы завоевать истину, надо создать маску всенародную, т.-е. разрушить рампу. Только тогда дѣйствіе искусства разсѣчетъ жизнь, какъ жезлъ жреца, и багряная рана жертвы откроетъ намъ литургическую тайну бытія.

Только путемъ общаго религіознаго дѣйствія мы найдемъ вѣрное оправданіе антиномичности искусства и на этой почвѣ сумѣемъ создать новый освобожденный театръ. Музыка займетъ центральное мѣсто въ этомъ театрѣ будущаго. Намъ надо найти «послѣзавтра», и это «послѣзавтра» есть исходъ изъ драмы въ событіе, изъ представленія въ дѣйствіе, изъ внѣрелигіознаго театра въ театръ-культъ. Актеръ отождествится со жрецомъ въ моментѣ таинства, когда чудо найдетъ себѣ эквивалентъ въ дѣйственномъ символѣ. Нашъ современный декадентскій индивидуализмъ по-

теряетъ свой смыслъ въ грядущемъ обществѣ. Съ внѣшней стороны это будущее общество, разумѣется, будетъ построено не на буржуазныхъ основаніяхъ, и это новое матеріальное условіе не пройдетъ безслѣдно для будущаго театра. Актеръ долженъ быть свободнымъ, и въ будущемъ обществѣ онъ осуществитъ эту свободу, потому что тамъ онъ будетъ независимъ отъ власти вещей. Онъ будетъ стоять на подмосткахъ, какъ царь, съ расцвѣтающимъ въ рукѣ жезломъ.

Грядущая соціальная революція готовитъ міру новое соотношеніе матеріальныхъ элементовъ, находящихся въ рукахъ человѣка, но свое внутреннее оправданіе это новое грядущее общество найдетъ только въ томъ случаѣ, если оно приметъ и освѣтитъ общину, по природѣ своей уже отличную отъ условій общаго жизненнаго распорядка и отъ старой психологіи, которой наградитъ новыхъ людей старый мѣщанскій міръ. Выраженіемъ природы этой таинственной общины будетъ новый театръ, еще небывалый театръ, предвидѣть который теперь мы можемъ лишь отчасти, теперь, въ эпоху безвременья.

Я противополагаю новое общество современному декадентству, какъ ложному индивидуализму; но есть и другой истинный индивидуализмъ. Путь истиннаго анархическаго и мистическаго индивидуализма это путь свободы чрезъ непрерывную революцію и путь любви чрезъ религіозное творчество. Современный человѣкъ, если онъ мистикъ по своей природѣ и для него открылась правда анархическихъ идей, вооруженъ двумя доспѣхами, какъ рыцарь щитомъ и мечомъ; это оружіе—непримиримо-революціонное отношеніе къ механическому началу въ жизни, къ порядку государственному и такъ называемому соціальному порядку. Это его мечъ. А щитомъ ему будетъ его любовь. Подъ защитой крылатаго бога новый человѣкъ будетъ ле-

лѣять сѣмена будущаго искусства и будущаго театра. Любовь во всѣ времена была двигателемъ искусства, но формы любви мѣняются. И тема любви освѣщается въ душѣ современнаго человѣка уже не такъ, какъ у Данте или Петрарки, и въ иныя времена. Современность въ лицѣ нѣкоторыхъ поэтовъ благоговѣйно и цѣломудренно подходитъ къ этой вѣчной темѣ, и въ ней узнаетъ ту тайну, которая, какъ думалъ Платонъ, одна только можетъ интегрировать человѣчество и сдѣлать человѣка личностью. Явно, что любовь стремится воплотиться въ красотѣ.

Чрезъ любовь-красоту раскрывается абсолютное единство, которому и служитъ художникъ своими пѣснями-молитвами и которому должна послужить общественность чрезъ театръ, т.-е. чрезъ религіозное дѣйствіе. Мы должны снять маску множественности съ лица возлюбленной природы и пасть предъ ея милымъ и желаннымъ взоромъ, какъ любовники ея и ея трубадуры. А современный театръ вѣдаетъ лишь «предвареніе совершенной красоты». И я говорю о такомъ геніи, какъ Ибсенъ, и о такихъ поэтахъ, какъ Мэтерлинкъ и Чеховъ... Но принципы новаго театра, намѣченные современностью, не исчерпываютъ сущности будущаго театра.

Раскрыть ее—значитъ раскрыть тайну новой религіи, которую смутно предчувствуетъ современный человѣкъ. Но пока объ этомъ мало можно сказать въ терминахъ философіи. Объ этомъ слагаютъ пѣсни поэты. Надо научиться ихъ понимать. И Вагнеръ—одинъ изъ такихъ великихъ поэтовъ, погибшихъ отъ интуитивнаго постиженія той истины, что нѣтъ исхода изъ христіанской культуры и не будетъ исхода, пока не раскроются врата въ новый міръ новой религіи.

«Гибель боговъ» — воистину гибель Вагнера. Вмѣстѣ съ Зигфридомъ онъ погибаетъ на кострѣ своихъ не-

утоленныхъ желаній. Горитъ и небо, горитъ Валгала и Вотанъ, сжимая свое разбитое копье. Но Вагнеръ, погибая, такъ же, какъ Зигфридъ, видитъ свою «святую невѣсту». Она улыбается ему. Эта улыбка—символъ надежды и любви.

IV.

Есть два пути въ міръ будущаго театра. Одинъ путь указанъ намъ поэтами: этотъ путь опредѣляется ритмомъ, введеннымъ въ сферу сценическаго дѣйствія. И этотъ принципъ ритма имѣетъ силу: во-первыхъ, въ діалогѣ; во-вторыхъ, въ движеніи актеровъ; въ-третьихъ, въ красочныхъ декоративныхъ эффектахъ. Лирика находитъ для себя наилучшее выраженіе въ мѣрности и напѣвности; символизмъ—въ гармоніи. Обращаясь къ сущности современнаго театра, построеннаго на принципѣ ритма, мы видимъ, что его природа идеалистична: въ немъ еще нѣтъ того реализма, который опредѣляетъ собою абсолютное бытіе, но въ немъ есть уже совершенное отрицаніе того псевдореализма, который закрѣпощаетъ душу и соблазняетъ ее поверхностнымъ эмпиризмомъ. Значеніе такого театра прежде всего революціонно: въ немъ заложено непріятіе данной культуры и догматовъ умирающей религіи: «Жизнь человѣка» Леонида Андреева и лирическія сцены Александра Блока—это все революціонныя попытки, это мятежъ противъ «порядка», установленнаго извѣчно. Но въ то же время этотъ театръ—театръ переходной эпохи. Театръ будущаго въ основу свою долженъ положить реализмъ, не въ смыслѣ поверхностнаго эмпиризма, а въ смыслѣ увѣренности въ абсолютную цѣнность «вещей», т.-е. бытія, свободнаго и безмѣрнаго, всегда сложнаго въ самомъ совершенномъ единствѣ своемъ. Итакъ, первый путь въ міръ

будущаго театра—путь раскрытія черезъ ритмъ символической драмы.

Второй путь болѣе опасенъ и потому долженъ быть путемъ для немногихъ, если уже пришло время ему быть. Это опытъ созданія театра закрытаго, эзотерическаго. Такой театръ созидается на основахъ «коммунистическихъ», внутри общины, связанной тождественными переживаніями и одной вѣрой въ ту реальность, во имя которой собрались люди вмѣстѣ. Внутри такой общины уже нѣтъ раздѣленія на зрителей и актеровъ, нѣтъ рампы, и самое дѣйствіе обращается въ культъ, и природа такого театра опредѣляется уже не эстетическими категоріями, а религіозными. Но я сомнѣваюсь, возможно ли теперь осуществленіе такого эзотерическаго театра. Этотъ второй путь лежитъ совершенно внѣ широкихъ общественныхъ круговъ, которые характерны для современности. Современности нужны подмостки, хотя типъ стараго актера ей уже не нуженъ. Еще Шиллеръ задавался вопросомъ: «не выигрываетъ ли роль отъ исполненія ея простымъ любителемъ, сравнительно съ актерскимъ ея исполненіемъ? У профессіональнаго актера зачастую исчезаетъ способность чувствованія, какъ у не въ мѣру занятаго врача исчезаетъ способность къ діагнозу. Остается лишь механическая ловкость, аффектація, кокетничаніе гримасами страсти». Доля истины въ этихъ разсужденіяхъ есть: поскольку театръ служитъ переходомъ отъ искусства къ жизни, отъ созерцанія къ дѣйствію, актеръ, какъ мастеръ-профессіоналъ, ему не нуженъ. Но нельзя забывать того, что современный театръ — прежде всего представленіе, зрѣлище, и формы его ограничены. И пока мы не вышли за предѣлы этихъ формъ, намъ нужны актеры-профессіоналы. Но мы ждемъ новыхъ актеровъ, съ новой психологіей, отвѣчающей тѣмъ требованіямъ,

которыя предъявляетъ къ нимъ символическая драма.

Современность исполнена мятежныхъ противорѣчій, и нашъ театръ носитъ на себѣ печать всеобщаго разлада и міровой печали. Тщетно мы стали бы искать теперь совершенныхъ и замкнутыхъ въ себѣ формъ сценическаго дѣйствія. Самое подхожденіе къ темѣ театра внѣ общей религіозно-культурной темы невозможно.

Душа современная сознаетъ себя приблизившейся къ событіямъ необычайнымъ. Скептицизмъ дѣлаетъ свои послѣдніе и страшные выводы, подрывая всякую увѣренность въ прочности нашего знанія; «новый» религіозный завѣтъ снова становится для насъ завѣтомъ ветхимъ; голодныя, опустошенныя и утомленныя души не могутъ уже насытиться сокровищами искусства. И предстоящая великая соціальная борьба кажется желаннымъ пожаромъ, и возникаетъ надежда, что въ огнѣ этого пожара очистится міръ. Но иные отрицаютъ и эту возможность...

Но что дѣлать теперь—въ ближайшемъ будущемъ? Какова будетъ драма, которую мы увидимъ завтра? Я думаю, что въ ней откроется то начало, о которомъ тайно мечтали мудрецы всѣхъ вѣковъ. Это начало—безъ имени, но оно близко и знакомо намъ и въ повседневныхъ переживаніяхъ, и въ часы необычайныхъ волненій. Это начало опредѣляетъ ростъ человѣчества, оно является какъ бы стволомъ жизни. И чрезъ него мы причастны любви.

Человѣкъ заключаетъ союзъ съ дѣвственной землей, обручается съ ней. Быть можетъ, это обрученіе—единственная тема будущаго театра, и его надо возсоздать въ рядѣ дѣйственныхъ символовъ. Если мы не войдемъ въ этотъ священный кругъ и не обручимся съ землей, намъ угрожаетъ или безплодность поверхностнаго эстетизма или истерика упадочниковъ. Земля,

какъ невѣста, земля, стремящаяся вмѣстѣ съ солнцемъ къ новой звѣздѣ—вотъ тотъ окрыленный реализмъ, къ которому идетъ новый театръ.

Дѣйствіе въ этомъ близкомъ и желанномъ театрѣ завтрашняго дня будетъ развиваться въ нѣкоторомъ замкнутомъ кругѣ. Всѣ рѣчи масокъ будутъ направлены къ одному центру. Съ перваго явленія и до послѣдняго зритель будетъ въ циклѣ однородныхъ переживаній, поднимающихся все выше и выше—отъ художественнаго образа до символа, отъ символа до созерцанія первозданной реальности.

З. ТОМИЛИНОЙ.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Заключеніе.

Въ критическихъ очеркахъ, собранныхъ въ этой книгѣ, я не исчерпалъ, конечно, темы—кризиса символизма, но, если читатели признали значительность этой темы и согласились съ общими выводами изъ моихъ оцѣнокъ современной литературы, я считаю мою ближайшую задачу исполненной.

Къ сожалѣнію, я не успѣлъ остановиться на книгѣ Л. Д. Зиновьевой-Аннибалъ—„Трагическій звѣринецъ", книгѣ примѣчательной и характерной для того психологическаго и религіозно-эстетическаго перелома, которому посвящены настоящіе критическіе очерки. Не успѣлъ я также включить въ мою книгу особую характеристику творчества Алексѣя Ремизова. Оправданіемъ мнѣ да послужитъ планъ очерковъ, который я намѣренъ былъ ограничить раскрытіемъ общихъ эстетическихъ принциповъ.

Полагаю, что мой выводъ изъ разсмотрѣнія современной русской литературы достаточно ясенъ: группа поэтовъ-символистовъ неоднородна. Субъективно-идеа-

листическое начало въ символизмѣ уступаетъ мѣсто новому реализму.

Идеализмъ, себя ограничившій эстетизмомъ, сталъ быстро эволюціонировать въ сторону стараго парнассизма.

Въ противоположность этому устремленію, на путяхъ символизма опредѣлились исканія новаго реальнаго знанія, тайнаго и сокровеннаго. Правда, не всѣ поэты сознаютъ съ достаточной ясностью совершающійся культурный кризисъ, но имъ нѣтъ уже пути назадъ, если жива ихъ жизнь.

Вторая часть моей книги, заключающая литературныя характеристики писателей, которые по складу своего творчества не могутъ быть названы символистами, на мой взглядъ, не нарушаетъ цѣльности книги: эта часть необходима для того, чтобы опредѣлить мѣсто символизма среди иныхъ литературныхъ теченій.

Третья часть — статьи о театрѣ — не нуждается, надѣюсь, въ оправданіи: тема символизма тѣсно связана съ проблемою театра.

СОДЕРЖАНІЕ.

СОДЕРЖАНІЕ.

Стр.

Предисловіе 9

I.

Покрывало Изиды 13
Лилія и Роза 33
Ѳ. И. Тютчевъ 44
Дымный Ладанъ 55
Исходъ 64
Снѣжная Дѣва 81
Александръ Добролюбовъ 91
Оправданіе Земли 99
Около Быта 107
Разоблаченная Магія 115

II.

Умные Стихи 127
Листопадъ 136
Казни 146
Правда Максима Горькаго 154
Памяти Чехова 164
Памяти Тургенева 169

III.

Элеонора Дузэ 177
Принципы Театра Будущаго 188

Заключеніе 211

Обложка работы В. Д. Миліоти.

ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ.

Страница:	*Строка сверху:*	*Напечатано:*	*Надо читать:*
15	32	въ	на
61	13 и 14	огненный	ограненный
77	14	воплощеніе:	воплощеніе;
102	9	„Аграфена	„Аграфена“
128	18	сдѣланнихъ	сдѣланныхъ,

Книги Георгія Чулкова.

„*Кремнистый путь*“. Книга стиховъ и разсказовъ. 1902—1903 гг. М. 1904.

Мэтерлинкъ. „*Двѣнадцать пѣсенъ*“—въ переводѣ Георгія Чулкова съ рисунками и обложкой Шарля Дудлэ. СПБ. 1905.

„*О мистическомъ анархизмѣ*“,—со вступительной статьей Вячеслава Иванова. Обложка М. В. Добужинскаго. К-во „Факелы“. СПБ. 1906.

„*Анархическія идеи въ драмахъ Ибсена*“. К-во „Шиповникъ“. СПБ. 1907.

„*Тайга*“. Драма въ трехъ актахъ. Обложка М. В. Добужинскаго. К-во „Оры“. СПБ. 1907.

„*Весною—на сѣверъ*“. Лирика. Обложка М. В. Добужинскаго. К-во „Факелы“, СПБ. 1908.

„*Покрывало Изиды*“. Критическіе очерки. Обложка В. Д. Миліоти. Изд. журнала „Золотое Руно“. М. 1909.

„*На тотъ берегъ*“. Книга разсказовъ: „Тревога“, „На этапахъ“, „Бунтъ“, „Въ плѣну“, „Бѣлая Криница“, „Дама со змѣей“, „Сулусъ“, „Признаніе“, „На мельницѣ“, „Маленькій Раухъ“, „Весною“, „Невѣста“, „Парадизъ“, „Сентябрь“, „Земля“, „Архиваріусъ“, „Распятыя лиліи“, „Сестра“.—(Готовится къ печати.)

ЗОЛОТОЕ РУНО

ЖУРНАЛЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, ЛИТЕРАТУРНЫЙ и ФИЛОСОФСКІЙ.

Принимается подписка на 1909 годъ (4-й г. изданія)

ВЪ ЗОЛОТОМЪ РУНѢ УЧАСТВУЮТЪ:

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДѢЛЪ:

Б. Анисфельдъ, Александръ Бенуа, Л. Бакстъ, И. Билибинъ, К. Богаевскій, П. Бромирскій, М. Врубель, С. Виноградовъ, А. Гаушъ, А. Головинъ, А. Голубкина, В. Денисовъ, М. Добужинскій, Модестъ Дурновъ, Д. Кардовскій, Б. Кустодіевъ, К. Коровинъ, Е. Кругликова, Павелъ Кузнецовъ, Е. Лансере, М. Ларіоновъ, А. Линдеманъ, Ф. Малявинъ, С. Малютинъ, Василій Миліоти, Н. Некрасовъ, М. Нестеровъ, А. Остроумова-Лебедева, Н. Рерихъ, М. Сабашникова, М. Сарьянъ, А. Срединъ, К. Сомовъ, С. Судьбининъ, В. Сѣровъ, Н. Тарвохъ, Кн. П. Трубецкой, Н. Ульяновъ, П. Уткинъ, В. Фишеръ, К. Юонъ, С. Яремичъ и друг.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОТДѢЛЪ:

Леонидъ Андреевъ, Е. Аничковъ, С. Ауслендеръ, Ю. И. Айхенвальдъ, К. Д. Бальмонтъ, Александръ Блокъ, Иванъ Бунинъ, Эсмеръ Вальдоръ, Макс. Волошинъ, Л. Вилькина, А. П. Воротниковъ, баронъ Н. Врангель, Сергѣй Городецкій, Осипъ Дымовъ, Борисъ Зайцевъ, Вячеславъ Ивановъ, А. Кондратьевъ, Маркъ Криницкій, А. И. Купринъ, Сергѣй Маковскій, Н. Минскій, П. Муратовъ, Ив. Новиковъ, Станиславъ Пшибышевскій, С. Рафаловичъ, Алексѣй Ремизовъ, А. Ростиславовъ, Ѳедоръ Сологубъ, Л. Столица, С. Сюннербергъ, Г. Тастевенъ, А. И. Успенскій, Георгій Чулковъ, А. Шестовъ, Д. В. Философовъ, Н. Шинскій, К. Эйгесъ и много друг.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОТДѢЛЪ:

Вольфингъ, Н. Жиляевъ, В. Каратыгинъ, А. Н. Корещенко, Н. Метнеръ, В. Ребиковъ, И. Сацъ, К. Эйгесъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

На годъ въ Россіи	12 р. — к.
Отдѣльные номера въ Россіи	2 „ 10 „
На годъ за границу	50 фр.
Отдѣльные номера за границей	5 „
Допускается также подписка полугодовая	6 р. — к.
За границу	25 фр.

Комплекты „Золотого Руна“ за истекшіе годы можно получать по слѣдующей цѣнѣ:

за 1906 г.	20 р.	за 1907 г.	15 р.
„ 1906 г. въ переплетѣ	30 „	„ 1907 г. въ переплетѣ	25 „

Объявленія принимаются съ платой за 1 страницу—80 р.; 1/2 стран.—40 р.; 1/4 стран.—20 р.; 1/8 стр.—10 р.

Подписка принимается въ конторѣ редакціи: **Москва, Новинскій бульваръ, д. Рогожина**, — ежедневно, кромѣ праздничныхъ и воскресныхъ дней, отъ 11 до 4 ч. дня; **въ Харьковѣ**: Плетневскій, д. 2, и во всѣхъ крупнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ и комиссіонныхъ агентствахъ Россіи.

Телефонъ 122-39. Редакторъ-издатель **Николай Рябушинскій.**

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
56
S9C5

Chulkov, Georgii Ivanovich
Pokryvalo izidy